



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

# НАУКОВІ ЗАПИСКИ

---

**Серія "Філологічна"**

Випуск 10

Острог – 2008

**УДК:** 81.161.2+  
81.111  
**ББК:** 81.2 Укр.+  
81.2 Англ.  
**Н** 34

*Збірник затверджено постановою ВАК України  
від 8 вересня 1999 року № 01-05/9*

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Національного університету “Острозька академія”  
(протокол № 3 від 29 жовтня 2008 року).*

**Редакційна колегія:**

**Гнатюк М. І.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Грешук В. В.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Єрмоленко С. Я.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Левицький А. Е.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Поліщук Я. О.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Тищенко О. В.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Удалов В. Л.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Шульжук К. Ф.**, доктор філологічних наук, проф.  
**Вокальчук Г. М.**, кандидат філологічних наук, доцент.

**Редактори випуску:**

**Поліщук Я. О.**, д. філол. наук, проф.;  
**Криловець А. О.**, канд. філол. наук, доц.;  
**Кир’янчук Б. М.**, канд. філол. наук, доц.;  
**Вокальчук Г. М.**, канд. філол. наук, доц.,  
**Максимчук В. В.**, викладач.

Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. – Вип. 10. – 2008. – 510 с.

До збірника увійшли статті, присвячені проблемам українського й зарубіжного мовознавства, літературознавства, фольклористики, лінгводидактики.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів-філологів.

ISBN 966-7631-70-2

© Видавництво Національного університету  
“Острозька академія”, 2008



УДК 81'37+81'373.43

Адах Н. А.

**СЕМАНТИКА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ  
КОЛЬОРОНАЗВ У ПОЕТИЧНІЙ МОВІ  
ВАСИЛЯ БАРКИ**

*У статті аналізуються семантичні особливості індивідуально-авторських кольороназв різних частиномовних класів, зафіксовані у поетичній мові Василя Барки. Окреслено тематичну групу кольоративів, визначено домінантні лексико-семантичні групи кольороназв, їх кількісний склад та якісне наповнення.*

*The article is devoted to analysis of semantics features of occasional words of the color designation in the fiction literature language of Vasiliy Barka. The thematic group of color, certain the dominant lexical-semantic groups of colour and its numeral and quality staff established.*

Мова завжди перебуває в русі, змінюється в просторі й часі. Найрухливішим з-поміж інших структурних рівнів мови є лексичний, оскільки словниковий склад постійно змінюється. Найчастіше ці зміни відбуваються завдяки появі нових лексичних одиниць у мові художньої літератури та ЗМІ.

Численні лінгвістичні розвідки вітчизняних мовознавців були присвячені вивченню різних аспектів okazіональних слів, а саме: лексико-семантичного (І. Білодід, В. Русанівський, В. Чабаненко), словотвірного (В. Герман, І. Олійник, Л. Павленко, О. Стишов, Ж. Колоїз, О. Тараненко), лінгвостилістичного (С. Єрмоленко, Н. Сологуб, Г. Сюта, Т. Юрченко), лексикографічного (Г. Колес-

ник, Г. Віняр, Г. Вокальчук, Ж. Колоїз, Л. Шпачук, А. Нелюба, О. Рудь), функціонального (В. Ващенко, О. Жижом) та інших.

Одним із важливих аспектів вивчення індивідуально-авторських новотворів є всебічний аналіз їх словотвірних, функціональних і семантичних властивостей у поетичному мовленні. Численні спостереження в поезії свідчать про зацікавленість письменників назвами кольорів. Колірна гама як важливе мовноестетичне явище є одним із показників індивідуального стилю автора, а її аналіз має принципове значення для розуміння специфіки національної мовної картини світу. Проблема семантики кольоративів та їх естетичної значущості в художньому тексті постійно перебуває в полі зору науковців (І. Бабій, А. Брагіна, В. Дятчук, С. Єрмоленко, Л. Пустовіт та ін.). Утім, на сьогодні okazіональні кольороназви ще мало досліджені, оскільки мовознавці розглядають їх здебільшого як компонент складних слів (О. Рудь, Г. Вокальчук). Тому опис індивідуально-авторських кольоративів, вживаних у структурі композитів або простих слів є доцільним і актуальним дослідженням.

Значний інтерес для сучасної лінгвістики становить ідіостиль представника еміграційної поезії – Василя Барки. Адже “мовна палітра його поезій надзвичайно широка і різнобарвна, цілеспрямовано “нарошувана” власними словотворами, мовно експериментальна і складна для сприйняття” [4:64]. Попри пильну увагу дослідників до творчого доробку поета, його індивідуально-авторські кольоративи ще не стали предметом спеціального опису. Тому завданням пропонованого дослідження є аналіз семантичних особливостей вживання okazіональних кольороназв у поетичному мовленні В.Барки.

Колір – це продуманий прийом, який допомагає письменникові виразити свої думки і почуття, вказати на своєрідність творчості, описати індивідуальні риси авторського бачення. За словами І.Франка, “поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього є, тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші замисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілісність” [7:101], напр.: *срібен-зелен, прирожев'я, прозолоть-вода, сизорожевинка, фіялковосизо*.

У творчому доробку В. Барки кольороназви утворюють велику тематичну групу. Кольоративи, що входять до її складу, відзначаються неоднаковим семантичним наповненням та словотворчою структурою. Лексика на означення кольору традиційно використовується в поетичній мові як у прямому, так і в переносному, похідному значеннях [3:90]. Семантична структура кольороназв є багатоплановим комплексом із семою 'колір', на яку можуть накладатися різні конотативні значення, пов'язані, в основному, з індивідуально-авторським баченням світу. У сучасній поезії сполучуваність назв кольорів з назвами різних понять відбиває закономірності використання традиційних образів, які стали певною мірою поетичними символами, і новаторське вживання назв із семантикою кольору використовується для створення емоційно-оцінних метафоричних означень [5:257].

Кожен автор має свою улюблену кольорову гаму. У тематичній групі кольороназв В. Барки виділено сім домінантних лексико-семантичних груп (ЛСГ). Визначено кількість лексичних новостворів, що входять до кожної ЛСГ: до ЛСГ номінацій із семою 'білий колір' належить 40 інновацій: *білоклен, біловедмідно, білопірно, білороменний, голуб-білопір*; 'зелений' – 25: *зеленоводність, зеленпломінний, відзеленитися, сад-зеленозір*; 'чорний' – 21: *бабуся-чорнозубка, півчорний*; 'синій' та відтінки 'голубий' і 'блакитний' – 27: *найсиньобровіший, хустка-синьоцвіт, синьоблакитність, голубоцвітний, блакитнитися*; 'золотий (злотий)' – 21: *чорнозолото, злотокоштовний*; 'срібний' – 12: *краса-срібноколірність, полотняно-срібний*; 'рожевий' – 12: *піврожевість, сизорожевинка*. ЛСГ червоного (з відтінками), жовтого, сірого (з відтінками) кольорів представлені поодинокими неолексемами: *червонопламенність, ряснистожовтий, фіялковосизо, сивохмарний, грізно-сизий*.

Така палітра кольорів репрезентує світорозуміння Василя Барки. Найбільше поет використовує кольори, характерні для християнства, оскільки в поезії переважають релігійні мотиви: *білий* виражає чистоту і сяйво слави, *зелений* – символ юності й бадьорості. *Червоний* колір – символ крові мучеників, В. Барка майже не застосовує, бо муки і страждання передає, в основному, за допомогою чорного кольору. Також поет орієнтується на добір і художньо-естетичну актуалізацію кольоропозначень, які належать

до народнопоетичної лексики (*чорний, синій, сірий, сивий, сизий*) та традиційного словника сучасної української поезії (*золотий, блакитний*).

У художньому мовленні лексеми із семою ‘білий колір’, крім колірної ознаки (*голуб-білопід, зимно-білий лоб*), мають символічне, образне уявлення “яскравий, світлий” і переносне “радісний” [6, Т.І:181]. Така ж семантика прикметників-кольороназв у В. Барки: *білоскарбна вість, білоусті лілії*. Прикметникова ознака *білий* має виразну оцінну семантику і вживається у значенні “прозорий”: *річка біловодна, білоогненна прозорість*.

У народній символіці кольорів *зелений* є кольором надії, кольором молоді трави, весняного оновлення [1:13], тому і в творах В. Барки він є кольором всього молодого, прекрасного: *зеленоволосі верби, зеленолазурне подвір’я, зеленосизі голуби, зеленотраве поле, зеленостебло*. Компонент “зелений” є основою для створення okazіонального дієслова *відзеленитися*, що означає “виділятися своїм кольором або набувати зеленого кольору”: *Чи діядемні сонки, при скелях, / відзеленяться в плесі бліднім?*

Доповнює зелену гаму смарагдовий колір. У семантиці абстрактного іменника *смарагдовість* є позитивна емоційна оцінка, що вказує і на колір, і підкреслює значення “коштовний”: *Прозорі хвили смарагдовість горне, / миліші, ніж від снів, – проз ніжки*.

Кожен колір у поезії має свою міру експресивності. Традиційністю, усталеністю відзначаються в українській поетичній практиці кольоролексеми *синій, голубий, блакитний* [3:94]. Коли вживання кольору стосується явищ природи, то, очевидно, можна говорити про пряме і переносне вживання прикметника *синій* у складі okazіональних композитів В. Барки, оскільки семантика кольору постується оцінному значенню: *Лиш тіні хмар синясто-млисті, мов ніч, розірвана в димкі частини...; Там проказує жалі жіночі / в схід синьовіконна хатка; В синьогір’я напливають хмари, / з тайношти: мов гілка близить*. В інновації *синьоблакитність* поєднується назва кольору – *синій* та його відтінку – *блакитний*. На основі цих кольороназв утворюється відприкметниковий okazіональний іменник абстрактного значення із позитивною семантикою: *Небо – синьоблакитність: / без границі виднокруг відкритий!*

Якісний прикметник *найсиньобровіший* складається із двох

компонентів, що містять семи 'колір' + 'соматичне поняття', і означає "хмари синього кольору у формі брів (дуги)": *Зверх: най-синьобровіші надходять тучі, / блискавичними голками вишити степ м'ятухий...* Відтінки синього кольору голубий і блакитний є синонімами. Крім колірної ознаки, вони мають конкретне значення – "спокій", "лагідність": *По той бік, за піщаною косою, / повільно: мрією прозороголубою, / димок у небо в'ється...; Вікно між хмарами тихоблаkitне / і смутками глибоке зійде.*

У творчому доробку В. Барки зафіксовано лише дві неолексеми, що містять сему 'червоний колір': *червонопламенність, золото-червоний*. Натомість автор вживає інновації, що містять відтінки червоного кольору, оскільки саме цей колір має найбільшу спекторальну гаму: *багрян-(ий), пурпурн-(ий), вогненн-(ий), огненн-(ий), рожев-(ий)*. Вогненний колір – це яскраво-червоний колір. У деяких неолексемах з компонентами *вогненн(о)-, огненн(о)-* денотативне значення відходить, а натомість з'являється конотативне. Так, в інноваціях акцентується сема 'вогонь'/'огонь': *Немов з надсвітніх браній – з пожеж: огневичник, / жажтить! на пориві, ліс надрічний...; Кольором огнекров'я: /... негоди спалахнуть*. Дієслово *вогнитися* означає "схід сонця, початок дня": *Відімкнуто меві з тюремства ночі; / мов човник – зоря! вогниться червоність*. Субстантивований прикметник *огненнопері* означає "сповнені боротьби, запалу": *Точилося дитя на двері, / а вже на неню на саму – / огненнопері: в розкрик смертний / котивши, крові не минуть*. Інновація *чорнокривавий* поєднує два кольори, що мають негативну семантику і означають "жахливий, страшний, негативний": *...щоб і з війни, обвуглившись, як степове розп'яття, / жахаючи, як тінь потойсвіту чорнокривава, / кричати, ніби грому гуркіт...*

У поетичному мовленні В. Барки неолексеми з компонентом *рожев(о)-*, крім колірної ознаки, сполучаючись з іншими частинами слів або іншими словами, мають виразну позитивно-оцінну семантику, і вживаються у значенні "радісний, веселий, світлий": [Слово – Н. А.] *...пройшло і слід рожево-квітниково / од нього, чистого, на світі сяє...; До тебе квіття, наче в серце з вікон, / відкрилося! рожев'я любе.*

Аналізуючи семантичне навантаження інновацій із компонентами *золот(о)-, злот(о)-*, відзначаємо вживання її як колірної озна-

ки (колір золота – жовтий), так і наповнення позитивним смислом: ...*двом ясенам, розбудженим братам, / скажу, щоб листом свіжих крон своїх / в золоточорнім небі закипіли...*; *Рости зеленостебло, / золотоцвітно процвіти...* Компонент *золот(о)-* та його форми може набувати конотативного значення “красивий”: *Коло потоку, / мимо дерева ллючись, вода, / про пережитий жах – он голуба, нівроку, / золотоокій сміючись розповідя; А в вітрі день, золотоустий лірник; / на плити смуток переддверні.* Компонент *золот(о)-*, поєднуючись із іншими основами, також означає “який містить у собі золото”: *І корогва ряхтить злотокоштовна, / під нею – щира, тиха, добронравна, / бабуся б’є поклін: як зірка давня.* Оказіональний іменник *золотосніцар* набуває значення “майстер, що працює із золотом”: *Якби золотосніцар міг серіжки / такі, мій світе, порізьбити!..*

Більшість інновацій ЛСГ назв із семою ‘срібний колір’ містять колірну ознаку і мають виразну позитивну оцінну семантику: *Обіруч двері прочинила сінешні і – надворі; срібнобіла, як пух, спадає з хмари тиха сила; Щиросрібний місяць; ...коли в красу-срібноколірність, сховануть злобу нечестиву / і поклянуться /.../, що добрі!*

Компонент *срібн(о)-* може втрачати сему ‘колір’ і набувати значення “дзвінкий”, “кришталевий”: *У шибку гляну синь і сріботонь / оповила дуби...*

У поетичному словнику В. Барки інновації, що містять сему ‘сірий колір’, вживаються із значенням “нічим не примітний, похмурий, безлиций”: *Обличчя смертну втому виказує у зморщечках різких на сіробронзовому тоні.* Відтінок сірого кольору *сизий* вживається у переносному значенні “міцний, суворий”: *Минаймо зловбивства багрянорогі! – / серця сизокрило нехай туркотять; І тут, коли мовчання грізно-сизе за мертвими за островами...*

Семантика названих компонентів виразно оцінна. Позитивна оцінка міститься у неолексемах із компонентами *біл(о)-*, *зелен(о)-*, *синь(о)-*, *золот(о)-*, *срібн(о)-*. Негативна оцінка характерна для інновацій із компонентом *чорн(о)-*, пор.: *Чудо: в світотворі віродилась / білоогненна прозорість; Я мерзооких виб’ю на грязі, а в світі, – зеленолазурному подвір’ї, – затверджу чесний суд...; ...руйнує / споруди /.../ на вихідності горя, в тьму чорнотрунну...; Стала в лазурі туча, / туча чорнокипуча...;*



Семантика неолексем із компонентом *чорн(о)-*, крім колірної ознаки (*чорнокрапчаста* комашка), має символічне звучання: кольороназва є уособленням страху, зла, печалі: *чорнокипуча* туча, *чорнокрил-пірнач*.

Отже, автор використовував назви на позначення барв із традиційною семантикою у прямому значенні, які здатні набувати у поетичному мовленні переносних значень, що сприяє кращому розумінню психологізму образів, внутрішньої суті предметів і явищ, впливає на уяву читача, надає контекстові більшої емоційності. Палітра кольорів В. Барки характеризує його індивідуальну творчу манеру, розширює сполучуваність їх із загальноновживаними словами і утворення нових лексичних одиниць, що сприяє розширенню ідейно-тематичного спектру поетичних творів автора. Закономірність використання основ кольороназв для творення інновацій українськими поетами криється в національній мовній картині світу, де “білий” – це чистота, “блакитний” – лагідність, “зелений” – молодість, надія, пор. у М. Вінграновського: *І день і ніч, і ношеденно в цвіті / цвіту собі у тім яру в полях. / В моїх руках гніздо складає птах, / яєчко ронить в руки білокрітї; Нче вони не канни – / Квіти червоноброві, / Нче з моєї крові / Мною загублені рани...* [2: 118,473]; в І. Драча: *Та мені ж всього сімнадцять, / а тобі всі триста, / Я ж така білоколінна і зеленолиста!; Мами мої чисті в мелодіях кропу, / В мелодіях гички зеленоросої, / Призьба тече у вогненну шопу / З-під вашого пензля з сипучого проса.* [2: 118,221].

Наявність значної кількості оказіональних кольороназв у поетичному словнику Василя Барки свідчить про активну і плідну увагу поета до пошуків нових виражальних засобів. Подальше комплексне вивчення специфіки індивідуально-авторських новотворів у семантичному, функціональному, словотвірному, лексикографічному аспектах є одним із перспективних напрямів дослідження неологічної лексики.

## Література

1. Бабій І. М. Семантика, структура та стилістичні функції назв кольорів у сучасній українській мові: Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – К., 1997. – 21с.
2. Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ

століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка: Монографія. – Рівне: Науково-видавничий центр “Перспектива”, 2004. – 524 с.

3. Дятчук В. В., Пустовіт Л. О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. – К., 1983. – 156 с.

4. Жулинський М. Василь Барка – культуролог і літописець долі українського народу // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 4. – С. 56–66.

5. Культура української мови: Довідник / С. Я. Єрмоленко, Н. Я. Дзюбишина-Мельник, К. В. Ленець та ін.; За ред. В. М. Русанівського. – К.: Либідь, 1990. – 304 с.

6. Словник української мови: В 11 т. – К., 1970. – 1980. – Т. 1.

7. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т.31. – Літературно-критичні праці (1897–1899). – К.: Наукова думка, 1976. – 596 с.

УДК 81'271

Архангельська А. М.

## КУЛЬТУРНА ЗНАЧУЩІСТЬ ФОРМИ ЯК СТИМУЛ НОМІНАЦІЇ-ВИБОРУ ІМЕНІ ЧОЛОВІКА У АКТІ МОВОТВОРЕННЯ

*Стаття присвячена вивченню однієї з проблем ономасіології – вербалізації як акту переведення маскулінного змісту у словесну форму мови. Виходячи із принципу антропоцентризму сучасної наукової парадигми, досліджуються культурні чинники, що стимулюють вибір імені особи чоловічої статі у процесі мовотворення.*

*The article is dedicated to one of the onomasiological problems, namely – to verbalization as an act of transformation of masculinical meaning into the verbal form of the language. According to a principle of anthropocentrism of modern scientific paradigm the cultural factors as a stimulus of the masculinical name choice in the process of nomination are studied.*

Дослідження чинників, що мотивують вибір форми маскулінізму<sup>1</sup> в акті мовотворення, виявило протомотиваційні сфери, до яких номінатор звертається за пошуком „потрібних” форм<sup>2</sup>, які, своєю чергою, тісно пов’язані з історією та ментальністю народу, його культурою, соціальними та міфопоетичними традиціями. Чоловік є архетипом будь-якої культури. Вербалізація маскулінного змісту відбувається на тлі всіх знань про цей об’єкт позамовної

<sup>1</sup> Маскулінізм розуміємо як мовний репрезентант категорії маскулінності *nomina masculina tantum + nomina masculina relativa*, що в номінаційному завданні стосується до особи чоловічої статі. Підставою для такого розуміння стала номінаційна специфіка чоловічого родо-особового номінанта – його здатність позначати рід взагалі та особу чоловічої статі зокрема.

<sup>2</sup> Див. детальніше Архангельська А. М. “Форма імені як „узгодженість між звуком і думкою”” // Науковий вісник Національного університету “Острозька академія”. – Острог, 2007. – С. 330–343.

дійсності, на тлі всіх детермінант маскулінності (своєрідного віртуального еталону чоловічості), представлених у концептуальній картині світу певної культурно-мовної спільноти, і перебуває в зоні перетину багатьох лінгвальних та нелінгвальних, об’єктивних та суб’єктивних чинників, зокрема й культурних, адже вербалізація здійснюється номінатором як лінгвокультурною особистістю. Саме в таких явищах, що належать одночасно мові й культурі, виявляється глибока мотивованість, не випадковість іменувань. Мова, за Ю. С. Степановим, примушує – чи, радше, м’яко направляє людей в іменуваннях, приєднуючи поіменоване до найглибинніших шарів культури [5, с. 38].

Виходячи з розуміння тісного взаємозв’язку між формою та значенням, з того, що виражальні особливості звукового оформлення „слова-знака” завжди знаходять своє відображення й у його лексичному значенні („слові-значенні”) та визнаючи наявність якогось „внутрішнього” змісту слова-знака (слово-знак виражає ще дещо, крім самого себе), М. Г. Комлев уважає за доцільне визнати й наявність культурного компонента. Спираючись на ідеї Р. Ладо та Ч. Фріза про те, що культурне значення є частиною мовного значення, М. Г. Комлев уперше виділяє культурний компонент, що супроводжує лексичне поняття і відображає залежність семантики мови від культурного середовища індивідуума [2]).

Різні підходи до проблеми культурного компонента лексичного значення (лінгвокраїнознавчий та лінгвістичний) представлені у працях Ю. П. Солодуба, В. І. Говердовського, В. П. Беркова, Є. М. Верещагіна, В. Г. Костомарова, Г. Д. Томахіна, В. Г. Гака, Є. О. Опаріної та ін. Однак теза про те, що і форма виражає певний зміст, дозволяє говорити про культурний зміст форми. І хоча в номінаційному процесі важливою вважається номінаційна техніка, яка в народів є переважно спільною, вибір форми імені чоловіка здійснюється у просторі культури та під впливом культури як особливого типу знання, що відображає відомості про рефлексивне самопізнання людини у процесі життєвих практик і може бути зрозумілим на тлі соціально-історичного досвіду певного національно-лінгво-культурного колективу. Культурний зміст форми маскулінізму апелює до соціального, культурного, історичного досвіду номінатора й віддзеркалює особливості історичного розвитку, сус-

пільного устрою, географії, економіко-правових, майнових відношень, звичаїв, побуту народу, його релігійних, міфопоетичних уявлень, фрагментів фольклору та літератури; він може бути інтеркультурним, інкультурним та інокультурним, маркованим загальнолюдською, християнською культурою та національно маркованим.

Створений Ю. С. Степановим „образ культури” як „образ простору”, у якому „що б ми не сказали, яку б ідею не висловили, який би образ не створили – йому відразу озветься відлуння в ідеях, образах і думках, які вже раніше виникали і які відгукуються на наші тихим, але гармонійним співзвуччям”, спирається на думку вченого про те, що людина (у нашому дослідженні – суб’єкт-номінатор) пронизана культурою завдяки згусткам культурного середовища у її свідомості [5, с. 41, 42]. Посередництвом цих згустків культура входить у його ментальний світ, що об’єктивується в мові, адже мова – культурна за своєю природою категорія.

Різні мови є по суті різними баченнями, що спираються на систему уявлень про особу чоловічої статі, сформованих в системі координат загальнолюдської, ареальної та національної культури, які специфічно забарвлюють її світ та світ навколо неї, зумовлюючи культурну та національну значущість предметів, явищ, процесів, зв’язків, посередництвом яких об’єктивується у мові образ чоловіка. Будь-яка культура є індивідуалізацією загальнолюдської культури. Кожна локальна культура містить особливості соціальної практики окремої історично сформованої спільноти й елементи інших культур, які корелюють із загальнолюдською культурою. На думку В. Г. Костомарова, справжні відмінності культури нації полягають в особливому, притаманному лише їй комплексі загальнолюдських рис, у неповторному їх поєднанні й у самотній реалізації [3, с. 77–85].

Сфера маскулінізмів глибоко і виразно позначена культурою, адже тут один об’єкт культури (суб’єкт-номінатор) іменує засобами мови як культурної за своєю природою категорії інший об’єкт культури – чоловіка. Маскулінізми відображають глибоко культурні соціально-політичні й побутові уявлення про чоловіка і чоловічість та їх зв’язки з позамовним світом. Тому видається коректним говорити про культурну зумовленість комбінацій ономазіологічно активних форм змісту маскулінізмів у процесі вербалізації, про

культурну значущість форми вираження певного змісту. Форма змісту стає певною мірою автономною щодо свого означуваного і залучає до нього культурні конотації. Форма виявляється не менш культурно забарвленою, ніж значення, не лише культурними конотаціями образів та зв'язків чоловіка в об'єктивному світі, – вона особистісна у вираженні ставлення суб'єкта до позначуваного. У ній з огляду на ознаку, покладену за розрізняльну у процесі іменування, багато і суттєвого, і випадкового, малозначущого, однак своєю нелогічністю, парадоксальністю вона й виразна. Відображаючи буття суб'єкта в культурі, форма стимулюється важливістю в ній об'єкта.

Буття номінатора у просторі культури наштовхує на думку: якщо один об'єкт культури певним чином ословлює інший об'єкт культури, то форма на позначення такого змісту є культурно значущою. Під культурною значущістю форми розумітимемо культурні стимули її вибору – впливи соціальних, економічних, географічних чинників, соціального устрою, системи суспільних відносин, системи світоглядних констант (зокрема й маскуліноцентричності), фольклору, літератури, побуту, звичаїв народу-носія мови на вербалізацію буття чоловіка як суб'єкта культури. Доцільно виділити певні рівні культурної значущості форми: одні маскулінізми корелюють з матеріальними, соціальними, духовними фактами загальнолюдської культури в національній їх реалізації через денотат; інші співвідносяться із фактами культури через емотивний компонент їх значення. Таким чином, культурна значущість вибору форми визначатиметься раціональним або емоційним сприйняттям номінатором об'єкта-чоловіка. Це дає підстави говорити про культурно-цивілізаційну та знаково-культурну значущість форми. Перша з них актуалізується переважно у сфері релятивної, друга – у сфері кваліфікативної номінації.

Знаково-культурна значущість форми маскулінізму спирається на розуміння культури як „світу людини” і як її власної „людської якості”, що втілюється в різноманітності форм та способів її практичної, духовної і практично-духовної діяльності. Тут важливе передусім ставлення суб'єкта-номінатора до позначуваного та до форми, прийнятної для такого позначення: форма відтак набуває особливої емоційної ваги.

У цій статті ототожнення уявлення про чоловіка з потенційно придатною формою для мовної об'єктивації такого уявлення буде розглянуте у площині □ *чоловік – не-людина* □ на матеріалі чеської та української мов.

Ще О. О. Потебня зазначав, що, незалежно від свідомості й намірів, людина здатна пізнати себе тільки опосередковано, через зовнішні предмети і природу [4, с. 134]. Тенденція пізнавати себе через об'єктивний предметний неантропний світ, „приміряючи” його на себе, є основою дзеркальної метафори й виразно тяжіє до негативного полюса оцінності: оскільки все хороше в ціннісній картині світу й усе позитивне щодо сприйняття світу свідомістю номінатора ідентифікується як норма, то пізнавальний вектор номінатора у процесі іменування чоловіка передусім орієнтується не на еталонні та стереотипні уявлення, а на відхилення від них. Відповідно форми на позначення об'єкта-чоловіка є експонентами культури, що маніфестують анти-еталони та анти-стереотипи.

Пізнавальне значення таких форм як репрезентантів культури виявляється в зосередженій у них символічній значущості та змістовій глибині, а звідси – у їх емоційно-експресивному потенціалі. Своєю чергою, символічне значення тієї чи іншої форми зумовлюється соціальною важливістю предмета чи явища, що позначається цією формою, у межах певної культури. Соціальна значущість визначається в широкому контексті, не суб'єктивному, а соціально-типізованому – як певна реакція носіїв мови на ті чи інші предмети, що у свідомості суб'єкта-номінатора корелюють із можливостями транспонування їх форми на позначення особи чоловічої статі. Народ для своїх образів бере здебільшого те, що має перед очима, те, що вражає його якою-небудь своєю властивістю. Бачення номінатором неантропних об'єктів та їх оцінка під культурним та національним кутом зору пов'язані з їх знаково-культурною значущістю, що імпліцитно наявна у формах змісту. Це й зумовлює потенційну можливість їх використання на позначення чоловіка як об'єкта позамовного світу.

У предметному коді культури особливе місце належить символічним функціям предметів, характерних для життя народів. На поверхні їх форми виявляються виразні сліди культурного змісту.

У межах предметного коду можна виділити такі основні напрямки руху думки номінатора на шляху вибору імені:

*Назви предметів одягу та взуття* → чоловік. У межах цієї сфери особливою активністю позначені соціально марковані форми, що переважно асоціюються з нижчим, неосвіченим, некультурним: чes. *dřevak zhrub*. 'Hlouřý, hrubý, omezený člověk'; *tůlpas* (етимологічно від *tůrban* – головний убір представників східної – „чужої” – культури) ob., hanl. 'Omezenec, hlupák', укр. *чобит* лайл. 'Темна, забита, неосвічена людина'; *сіра свита* знев. 'Неосвічена, некультурна людина з низів'. Актуальною тут є й опозиція „верх – низ”: предмети одягу та взуття, локалізовані внизу, символізуються в напрямку 'пасивність', 'підпорядкованість', 'безініціативність', 'прислужництво' (чes. *bačkora, punčocha*, укр. *підощва, устілок, панська халява*). На старі, непридатні для використання предмети одягу та взуття асоціативно проектується старість людини (укр. *старий шкарбан (шкарбун)* знев. 'Про стару людину'), бідність (укр. *личак перен.*, заст. 'Бідна, незаможна людина; бідняк') та неповороткість (чes. *skrsek* hanl. 'Nemotora').

*Назви харчових продуктів, страв, напоїв* → чоловік. Назви харчових продуктів та страв, на які в асоціативно-образному баченні світу орієнтується номінатор у виборі імені чоловіка, виявляють певні закономірності. Найбільш номінаційно активними є назви харчових продуктів, страв, харчових відходів гомогенної консистенції. Такі форми виявляються прийнятними на позначення безвільного, нерішучого чоловіка (чes. *kaše, homolka, jelito kroupový, otáčka člověk*, укр. *кваша, драглі, лемішка, м'якушка, мамалига, макуха*). Назви страв з тіста та хлібобулочних виробів звичайно уживаються на позначення зовнішності товстуватого, товстенького або неповороткого чоловіка (чes. *buchta* ob., expr. *Člověk málo hybný, tlust'och'*; *kynutý knedlík* expr., nepřizn. 'Nešika, nemotora, tlust'och', укр. *пампушка* 'Товста, пухка людина', *книш* 'Гладка людина, що аж лисніє жиром; товстун'), ніжного, вразливого чоловіка (чes. *marcipán* přen. 'Jemný, choulostivý člověk').

Зовнішні характеристики продуктів харчування, закріплені в їх назвах, можуть переноситися на характеристики чоловіка 'черствий, бездушний' (чes. *suchář hovor.*, hanl. *Člověk, který nemá smysl pro veselí a humor, odmítá je v umění a společenském životě; člověk*



nudný, nezáživný, suchý', укр. *сухар* перен., розм. 'Бездушна, черства, педантична людина', *сухар сухарем* 'Дуже черства людина'), 'неврівноважений у поведінці, вчинках' (укр. *вишкварка* перен., зневажл. 'Про надто гарячу в поведінці людину'), 'слабосилий' (чес. *drobek* expr. 'Člověk velmi pohublý, zesláblý', укр. *вишкварка* перен., зневажл. 'Про слабосилу, мізерну людину'), 'худий' (укр. *сухар* перен., розм. 'Худа, сухорлява людина'). Назви дрібних залишків хліба звичайно використовуються у новій функції називання на позначення чоловіка маленького зросту, принагідно недорослого, дитячого віку (чес. *drobek, drobot* 'Malý člověk', укр. *криха, крихта, крихітка* перен., пестл. 'Про малу дитину').

Назви напоїв (переважно спиртних – горілки, вина та пива) стають формою на позначення характеристики чоловіка 'п'яниця' лише в чеській мові (*kořala, kořalka, kořalecník, pivomil, pivožrout, vinodus, vinomil, vinomol*).

Назви будівель, їх частин → чоловік. Назви будівель певного призначення уживаються як форми на позначення чоловіка, що полюбляє їх відвідувати (чес. *putyka* (господа нижчого ґатунку) ob., hanl. 'Častý návštěvník putyky'; *krčma* (господа нижчого ґатунку) – *krčemník* 'Častý návštěvník krčmy'; *hampejz* (будинок розпусти) – *hampejzník* zhrub., nadávka muži 'Návštěvník hampejzu'. Назва господи взагалі *hospoda* склала базу фамільярної назви її хазяїна – *starý hospoda*. Назви будівель та їх частин можуть викликати різні асоціації з образом чоловіка: чес. *barabizna* expr. 'Zchátralý, sešlý člověk', *kuchyňka* 'Muž, který rád pobývá doma, pracuje doma v kuchyni'; *hajzl, sráč* vulg. 'Špatný, mizerný člověk, lump', укр. *бовдур* лайл. (димар у хаті, на хаті) 'Про грубу, нерозумну людину; дурень, недотепа, йолоп, гевал'.

Назви предметів різних життєвих сфер → чоловік. Тут особливою номінаційною активністю вирізняються назви полотняних чи шкіряних ємкостей для перенесення чи зберігання сипких або дрібних предметів, з якими асоціюються неповороткість, нерішучість, обмеженість (чес. *pytel hlouposti, měch, měcháč, horácký pytel*, укр. *торба (лантух) з соломною*). Інколи величина самої ємкості корелює з параметричною характеристикою чоловіка (укр. *капишук* 1. 'Таман у формі невеликої торбинки, що затягується шнурочком'. → 2. ірон., жарт. 'Про маленьку людину, підлітка').

Назви старих, незначних, непотрібних, непридатних для користування предметів звичайно прийнятні на позначення виразно негативних характеристик чоловіка: чес. *věchet* expr. 'Starý sešlý člověk'; *padavka* 'Slabý, neschopný, nestatečný člověk'; *špina člověk* hanl. 'Skrblík, lakomec, špinavec', укр. *сміття* лайл. 'Людина, яка здійснює ганебні, підлі, мізерні вчинки', *дрантя* зневажл. 'Мізерна, низька, підла людина', *мотлох* перен., зневажл. 'Погана, негідна людина'. Цей ряд поповнюють і назви, пов'язані з непридатним для використання деревом та його залишками на позначення престарілої людини (чес. *trouchnivý dědek* expr., nepříz., hanl. 'Starý muž, stařec', укр. *трухляк* перен. 'Про дуже стару людину', *порохня* лайл. 'Про дуже стару і нікчемну людину').

На окрему увагу заслуговують предмети, вироби з дерева, залишки дерева, спроектовані на позначення тупої, бездушної людини (чес. *pařez, klacek, trdlo, boží dřevo*, укр. *довбня, колода, па-тика, итупнак*), неповороткої людини (чес. *dřevěný (prkenný) paňák, kopyto, balda*). На позначення глухої до чужих страждань чи проблем, бездушної людини у східних слов'ян використовується форма на позначення предметів язичницького культу, що звичайно виготовлялися із дерева (укр. *ідол, бовван, істукан*).

Назви механізмів та їх частин, що так чи інакше пов'язані з поступальним або рівномірним (повторюваним) рухом, корелюють у номінаційному процесі з гомогенними характеристиками особи чоловічої статі (чес. *motor* 'Podněcovatel nějaké činnosti'; *páka* 'Člověk jako síla vyvolávající postup dopředu', укр. *генератор (ідей)* 'Людина, багата на ідеї, пропозиції', *гальмо* 'Людина, що затримує що-небудь, не дає розвиватися руху вперед; повільна, нетямуща людина').

На особу чоловічої статі виявляються спроектованими й назви музичних інструментів та звукових пристроїв: їх відповідні акустичні характеристики асоціюються з характеристиками людини (чес. *řehačka* expr. 'Kdo se často a rád (hlasitě) směje; povídavý, upovídaný člověk', укр. *торохкало* розм., перен. 'Говірка, балакуча людина; балакун, базіка', *шарманка* перен., зневажл. 'Про людину, яка багато та надокучливо говорить'). Назви інших музичних інструментів стають основою для характеристик чоловіка 'неповороткий, вайлуватий' (чес. *niněra* (lípá) expr. 'Nešikovný, neobratný

člověk'), 'тупий, дурний' (чес. *trumpeta* (труба) об., expr. 'Hlupák', укр. *бубон* перен. 'Тупак, дурень',).

*Назви абстрактних понять* → *чоловік*. Фрагментами просторово-предметного коду як окультуреного людиною простору, що у зворотному напрямку „приміряється” на людину, є назви метричних одиниць. Як форми на позначення змісту 'характеристика чоловіка', такі номінанти актуалізують певні узагальнено-символічні значення: 'високий, довгий – короткий, малий' (чес. *skládací metr; paleček*, укр. *верства келебердянська (пирятинська)*). В окремих випадках назва міри довжини стає основою професійної характеристики людини (чес. *zlatník 'Výrobce ozdobných předmětů z drahých kovů, dříve také obchodník s nimi'*).

Суб'єкт-номінатор, пізнаючи світ і порівнюючи його із собою, звертається до світу не лише конкретних матеріальних об'єктів (рукотворних чи нерукотворних), а й до світу абстрактних понять, що так чи інакше корелюють на підставі узагальнено-символічних значень із проявами особи чоловічої статі у позамовному світі. Такі номінаційні орієнтири віддзеркалюють певні світосприймальні настанови, зумовлені реакцією 'vita minima', відступом у себе. На позначення чоловіка транспонуються назви емоцій та емоційних реакцій на об'єкти, зорієнтовані на оцінне сприйняття світу. З одного боку, це емоційний позитив: чес. *potěšení 'Člověk působící někomu radost, těšitel'*, укр. *кохання* 'Особа, що викликає таке почуття; кохана людина'. З іншого – емоційний негатив: чес. *pytel bídy hromádka neštěstí* expr., posm. n. *soucítěně 'Nešťastný, ztrápený, skleslý člověk projevující to, často tragikomicky, svým vzezřením'*, укр. *облуда* розм. 'Людина, що викликає антипатію; нещира людина, лицемір', *нудьга* перен. 'Нудна людина; нудьгар'.

Прояви та рефлексії чоловіка викликають у свідомості номінатора асоціації-ототожнення з назвами явищ природи (чес. *vítr* expr. □ *Rychlý, hbitý, nestálý člověk*, укр. *сльота* перен., лайл. 'Набридлива, надокучлива людина', *туман* знев. 'Дурень').

Номінаційною активністю вирізняються й назви хвороб та їх проявів на позначення певних негативних рис чоловіка. Такі форми вже своїм змістом викликають негативну емоційну реакцію номінатора, тому маскулінізми звичайно виражають комплекс емоцій в нерозчленованому вигляді (словникова ремарка *nadávka, лайл.*):

чес. *srab (svrab)*, укр. *зараза, чума, холера, болячка, сверблячка, костогриз*.

*Назви об'єктів живої природи → чоловік. Біоморфний код культури пов'язаний з істотами, що населяють світ навколо людини. Це результат тисячолітніх спостережень людини над тваринним і рослинним світом: зооніми та фітоніми є вихідними для величезної кількості стереотипів та символічних значень, закріплених у її мовній свідомості.*

Назви тварин (за широким розумінням – тварин, птахів, плазунів, комах тощо), транспоновані на особу чоловічої статі в напрямку позитивних її характеристик, звичайно визначаються корисністю цих тварин для людини та їх значень як символів, зумовлених слов'янською та біблійною традицією: *змія* символізує мудрість, *бджола, мураха, віл* – працьовитість, *вівця* – покірність, *сокіл* – чоловічу красу, сміливість, молодечтво.

Щодо інших тварин актуальним виявляється передусім протиставлення *тварина (не-людина) → чоловік (людина)*: чес. *zvíře* expr. 'Člověk mající špatné, nelidské vlastnosti, zvl. krutost'; *dobytěk* zhrub. 'Nadávka člověku zvířeckému, zhovadilému, surovému, bestiálnímu, zvrhlému nebo sprostému, nemravnému', укр. *тварина* лайл. 'Груба, підла людина', *бидло* лайл. 'Груба, жорстока, підла людина'.

В асоціюванні тварини з чоловіком думка номінатора може рухатися в напрямку від реальних властивостей тварини (її зовнішності або поведінки): чес. *štěnice* hanl. 'O člověku, který využívá druhých lidí'; *štír* 'Zlý, štíravý člověk', *slepyš* hanl. 'Zaslepenec', укр. *шуліка* розм. 'Жорстока, зловна людина', *трутень* перен., розм. 'Нероба, дармоїд', *цвіркун* перен. 'Надто говірка людина') або від приписуваних тваринам творчою уявою номінатора характеристик (чес. *potápka* hovor., hanl. 'Mladík, výstředně se oblékající; pásek'; *kulich* expr. 'Člověk, který nosí zlé správy; podivín, samotář'; *ženatý vrabec* expr., posm. 'Útlý muž malé postavy', *slepičí prdelka* expr., nepřizn. n. hanl. 'Kdo neudrží nic v tajnosti, všechno ve své povídavosti prozradí', укр. *жайворонок* 'Про людину, яка почуває себе краще, є дієздатнішою в першій половині дня', *крокодил* розм., зневажл. 'Негарна, відразлива людина').

Виразно негативні характеристики чоловіка відображають форми, пов'язані з неповноцінною твариною, схрещеною або кастрова-

ною, нездатною до продовження роду: чес. *mezek zhrub*. 'Омезенес, hlupák', укр. *бовкун* зневажл. 'Про відлюдькувату, мовчазну, похмуру людину', *віл* 'Про людину, що безправно та важко працює'. Як форми з узагальнено-символічним значенням тут представлені і назви залишків тварин (чес. *mrcha člověk* expr., hanl. □ *Zlý, záludný, odporný člověk*; *spratek* hanl. 'Člověk malé postavy; nevýchovaný člověk', укр. *стерво* розм. 'Підла, негідна людина, мерзотник', *здохлятина* перен. 'Квола, немічна, слабосильна людина').

Важлива роль у вербалізації маскулінності належить і *фітоморфному коду культури*. Ономасіологічні асоціації фітоморфізмів можуть зумовлюватися як об'єктивними, так і суб'єктивними зовнішніми характеристиками рослин та їх плодів: чес. *šišvorec přen.*, expr. 'Člověk malé postavy', *řimbaba* expr. 'Zdravý silný člověk', *řimbuch* expr. 'Zdravý silný člověk, zvl. dítě', укр. *жовтяк* перен., розм. 'Про худу, виснажену, хвору людину, яка має бліде з жовтизною обличчя', *опеньок сухий (засушений)* 'Про худу, дебету людину', *пен'ях* перен. 'Про причіпливу людину'), їх функцій (чес. *plevel* hanl. 'Špatný člověk', укр. *пустоцвіт* перен. 'Людина, яка не приносить користі суспільству, не виправдовує покладених на неї надій; пуста людина'). З деревовидних рослин особливою номінаційною активністю визначається *дуб* (питомо цей номінант позначав дерево взагалі) та гіперонім *дерево* на позначення чоловіка тупого, нетямущого, бездушного, з обмеженими розумовими здібностями (чес. *boží dřevo*, укр. *дерево*).

Загалом же протиставлення *чоловік (людина) – не-людина* безпосередньо взаємодіє із просторовим кодом культури: номінат-чоловік виводиться зі свого, людського простору, й уміщується в чужий, предметний номінаційний простір, де ототожнення уявлення про чоловіка та потенційно придатної форми на позначення цього уявлення відбувається в гетерогенних поняттєвих сферах. Причому такий напрямок руху думки номінатора зумовлювався природною подібністю способів мислення, реакцій, особливостей фізичної та психічної структури людини взагалі незалежно від кількісного різноманіття людських суспільств, тобто універсальністю антропного коду культури.

## Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – Київ, 2001. – 1440 с.
2. Комлев Н. Г. О культурном компоненте лексического значения слова // Вестник МГУ. – 1966. – №5. – С. 43–50. – (Серия 9).
3. Костомаров В. Г. Русский язык в современном диалоге культур // Русский язык за рубежом. – 1999. – №3. – С. 77–85.
4. Потебня А. А. Мысль и язык. – Одесса, 1922. – 188 с.
5. Степанов Ю. С. Имя в теории культуры: неслучайность именования //Имя: слово, словосочетание, предложение, текст. – К., 1993. – С. 28–39.
6. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997. – 824 с.
7. Slovník spisovného jazyka českého. V 8 d. – Praha: Academia, 1989. – D. 1–8.

УДК 81'271.1

Бобрикова Ю. В.

## ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІ СЛОВА В КОНТЕКСТІ ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Стилістична реалізація слова в контексті поетичної культури має інший характер: тут найважливішою умовою залишається багатство образних асоціацій: чим більше викликає їх художній мікрообраз, тим більшим є його естетичний вплив. І не обов'язково при цьому повинна бути органічно емоційна лексика. Слово з предметним конкретним змістом може нести більшу образну насиченість.*

*Stylistic realization of word in the context of poetic culture has other character: here main conditions are variety of vivid associations: the more image causes them, the more effective its aesthetically beautiful influence. And it is not the main condition that forward must be organically emotional vocabulary. A word with concrete maintenance can carry a greater vivid saturation.*

Сучасна стилістична наука розкрила й докладно описала властивий слову стилістичний потенціал на рівні мови і мовлення [1]. Особливо детально розроблене це питання у плані розкриття властивостей слів семантико-формальної лексичної групи [2, 134–145].

Полісемічне слово, об'єднуючи прямі і переносні значення, вже саме проектує можливість стилістичного функціонування. Оцінюючи цю властивість у плані мовлення, О. О. Потебня підкреслював, що “елементарна поетичність мови, тобто образність окремих слів і стійких словосполучень, хоч би яка вона була помітна, мізерна порівняно із здатністю мов створювати образи із сполучень, однаково, образних чи безобразних” [3, 104]. Найповніше ця особливість виявляється в художньо-белетристичному стилі, комунікативне завдання якого здійснюється не прямо і не безпосередньо, а через художній образ, що справляє естетичний вплив.

Відомо, що образні властивості слова виявляються і в мінімальному, і в найширшому контексті, але своєрідно. Проте саме в

мінімальному контексті спостерігається ряд важливих і цікавих моментів найповнішої реалізації образного потенціалу слова, яка виникає у поєднанні слів певного семантичного наповнення. Стилістичний аналіз, здійснюваний над мікрообразом-словом, іде від простого, елементарного до цілісного, до мінімального контексту семи, а звідти – до контексту частини художнього твору. Явища ж дійсності осмислюються художником у складному комплексі взаємозв’язаних частин. Переведення цього художнього комплексу в образ, деталізація його в мікрообразі-слові – такий завершальний етап роботи письменника. Під час стилістичного ж розгляду аналіз ведеться у зворотному порядку.

У зміцненні і розширенні образних асоціативних “містків” допомагає і мінімальний, однаковий формою із мікрообразом, контекст: ***Виростає** завзяття, і мудрість приносить готівку. **Виростає** на мужа вчорашнє дитя* (А. Малишко). Тут паралельно реалізується переносне і пряме значення лексеми, причому перше, спираючись на пряме, дістає матеріально відчутну, предметну підоснову з поглибленою асоціативністю. Отже, мінімальний лексично одноплановий контекст стає засобом образного поглиблення.

Узяте поза контекстом слово, з поетичним ореолом чи стилістично марковане, здається більш придатним для втілення мікрообразу. Заміна його в цій ролі предметною назвою з конкретним матеріальним змістом дає в контексті більше образних асоціацій, ніж подеколи сполучення слів із чіткою експресивністю: *Покільчилися дерева і гаї, **Помножила** душа свої причали, **І серце множить корені** свої, Важких шукань ховаючи начала* (А. Малишко). Наочність, предметність і зорієнтованість образів *причали, корені* в контексті на відтворення внутрішнього світу людини досягається метафоричним осмисленням їх у сполуках із образами психічного світу людини – *душа, серце, шукання*; повторення морфологічних синонімів-дієслів – *помножила, множить* із предметними назвами *причали, корені* – зміцнює образну наочність, вносить елемент художнього перебільшення та увиразнення. Таке складне переплетіння образів з прямим і переносним значенням у контексті переключає предметні образи з їх багатою наочністю в ділянку образних абстракцій і справляє відповідний естетичний вплив. Оперте на пейзажну експозицію – “покільчилися дерева і гаї”, на



тлі якої розгортається психологічна колізія вірша, – це контекстне ціле дозволяє втілити поетичне узагальнення такого ж плану – *Є свій масштаб у кожного крила, А правда ж як? – А їй немає міри* (А. Малишко). Отже, мінімальний контекст містить тут особливості побудови цілого твору і, як характерний елемент, розкриває його природу.

Проте в художніх контекстах зустрічається і несуміжна тавтологія, образна вагомість якої від цього не втрачається: *...Та й знову думать заходивсь про те ж таки, що й перше думав* (Т. Шевченко). Подібне спостерігається і в народнопоетичній тавтології *вільна воля*, що роз'єднується в ширшому контексті із зміною морфологічної форми, так що втрачається єдність виразу і кожен складник із притаманними йому смисловими відтінками починає функціонувати окремо, проте емоційно-сміслова й образна градації досягаються їх накладанням, особливо у прикінцевих позиціях рядка: *Сам я вільний і ніколи не зламав чужої волі* (Леся Українка).

Художні твори дають приклади нетотожної формою смислової тавтології, зокрема такої, що передає зорові образні враження: *Той світоч, що нам Ленін засвітив у чорнім мороці царевої Росії, Нам осяває путь, Серця кріпить і гріє, Єднає в рать одну усіх трудівників* (М. Рильський). Емоційний потенціал створюється накладанням цього зорового образу – *чорний морок* на його внутрішню образно-символічну основу, перенесену контекстом у коло суспільно-політичних понять (*темрява, морок* є символом негативних явищ).

Значне місце в системі стилістичного увиразнення посідає антонімія. Антонімічне зіставлення різних вимірів дає вичерпну узагальнюючу характеристику явища, пейзажу, часу: *Пахла чорна земля на пагорбах між заплавами – пахла весняною жагою родити і вимерлими травами, трухлим сухостоем і молодим пагіллям – пахла вічністю і скороминучою порою* (Г. Тютюнник). Протиставлені тут і несиметричні форми контекстних антонімів, що охоплює не все значення (семему), а лише окремі найважливіші його ознаки. Деякі з них зовнішньою формою різнопланові як словосполучення і слова з нетотожним змістом – *весняна жага родити і вимерлі трави, вічність і скороминуча пора*. Ці слова мають значення предметності, проте є складниками того ж самого явища,

яке узагальнюється прикінцевою висновковою парою – *вічність і скороминуча пора* – і відносить увесь ряд протиставлюваних явищ до плану часових.

Прихована антонімія чи оксиморон певного типу не завжди є засобами вираження іронії. *Голос його (командира) ясний в тумані і глибоко людяний* (О. Довженко). Антонімічне зіставлення спільних у прямому номінативному плані найменувань *ясний і туман*, виражених формально несиметрично – різними частинами мови – нейтралізує спільну смислову основу в значеннях слів *ясний і туман* та окреслює переносне, багате образними асоціаціями: “виразний, чіткий; упевнений, оптимістичний”. Це був той відшукуваний вираз – характеристика упевненого, переконливого слова командира, зверненого до воїнів перед боєм. Естетичний вплив образу зростає і від того, що слово не втрачає зорового вияву, який стає зовнішньою формою для втілення і розкриття значення іншого – психологічного плану. Остаточного окреслюється й увиразнюється зміст першого компонента протиставлення *ясний* контекстним синонімом *людяний*, що становить нетотожну синонімічну пару (*ясний, людяний*), реалізуючи її в позитивному емоційно-смисловому плані.

Контекстна антонімія дозволяє глибше й наочніше подати образ, установити більше асоціативних зв’язків, коли семантична спільність прихована: *Глибинами не втану, не змілію, Верхів’ями розкрилено росту* (П. Тичина). Образний зміст формується на ґрунті зіставлення *глибини* (ріки, потоку) і *верхів’я* (дерева, рослини), а спільна основа їх – просторовий вимір – спочатку залишається невиявленою. Проте в контексті метафора *рости верхів’ями* поєднує в собі і значення просторове – “витік, початок ріки”. Ця асоціація, прихована в окремому образі, взятому ізольовано, виявляється в мінімальному контексті і замикає коло просторового узагальнення – “від витoku, від початку ріки до глибин, вершин творчості”. Такими бачить П. Тичина джерела й глибини свого поетичного таланту, свій глибинний зв’язок з рідною землею, з народом, який, мов ріка, витікає з ледь помітного джерела, набираючи глибини й могутності. Особливість поетичної майстерності у поєднанні, здавалось би, дуже далеких асоціацій – могутнього дерева з розкриленою кроною – (асоціація – *крила, крилате*), яке

стрімко росте вгору, і неміліючих глибин величної могутньої ріки, яка не втає у землю, а виростає з неї, як і натхнення поета.

Побудований на антонімічному зіставленні, вираженому дієслівною парою *зміліти – рости*, контекст дає метафоричні сполучення *глибинами не зміліти – верхів'ями рости*, які не протиставляють динамічні ознаки, а ототожнюють їх, і цим посилюють образний вплив поезії; а заперечна форма (як морфологічний засіб) частково переводить дієслово в ділянку нетотожних синонімічних відношень – *не втанути, не зміліти*, ототожнюючи їх із заключним висновком *рости*. Отже, різні лексичні й морфологічні засоби змінюють семантичні відношення і зміст образів, реалізують глибокі образні асоціації, організовують їх як систему взаємно підпорядкованих елементів.

У контексті художнього твору поряд з антонімічним зіставленням іноді трапляється паронімія як доповнюючий образний компонент. Контексти художньої прози у справжнього майстра слова не менш вибагливі, ніж поетична строфа. Так, у творі О. Гончара “Перекоп” авторський контекст передає розмову Оленчука з Фрунзе: *Може Оленчук ділився зі своїм співрозмовником думками та згадками про своє життя, убоге radoщами, багате горем, трудне й трудове життя простої людини* (О. Гончар). Антонімічні словосполучення виражають узагальнення, деталізоване прихованим оксимороном – *убоге radoщами, багате горем*, але заключним емоційно-смысловим акордом думки є тут паронімічна двійка *трудне й трудове*, що, наголошуючи спільну основу явища, поглиблює образно-смыслову вагомість його. Цьому ж завданню підпорядкований і обрамлюючий повтор слова *життя*.

Явище паронимазії в контексті твору відіграє роль такого ж підкреслення-нагадування: *Карі очі й сині, Та ще очі сина,— Серця три в єдине злиті назавжди* (В. Сосюра). Потрапляючи до прикінцевого наголошеного такту, ці елементи підкреслюються і ритмічними засобами.

У ряді досліджень з лексикології і стилістики йдеться про багатство стилістичних можливостей синонімії [6]. Унаслідок своєрідного співвідношення форми і змісту (словесного знака і значення) синоніми виявляють свої стилістичні властивості лише у процесі порівняння між собою в контексті. На явищі прирівню-

вання смислового обсягу ґрунтується і стилістичний ефект [7]: *І зріла руки на **вогні**, на самім полум’ї* (Т. Шевченко). Вужчий за смисловим обсягом елемент іде після ширшого, тому він уточнює, конкретизує і деталізує загальне значення. Подібне маємо і в тичинівському *Глибинами не **втану**, не **змілію***, де дієслова досить віддалені значенням *втанути*, — “увійти, всотатися в землю” (про воду), *зміліти* — “зменшитися глибиною”.

Розміщення ширшого значенням синоніма після вужчого, конкретнішого веде до поетичного узагальнення: *У нас **кохати** — **полюбити** сповна, І серце з милим вік не розлучати, І кожен подих ставити на чати, Щоб не міліла серця глибина* (А. Малишко).

Суміжність членів синонімічної пари виявляє притаманні їм емоційні та смислові властивості, створює *відповідну* градацію експресивних ознак. Навіть однакові за смисловим обсягом синоніми дають своєрідну тавтологію у суміжному розміщенні, акцентуючи спільне значення, другий складник при цьому відіграє роль контекстуальної основи: *І йде той люд, мов хвилі в океані, без ліку, без числа на бойовисько* (Леся Українка).

Зближуючись у контексті зі словом подібного значення, синонім виявляє більший образний вплив: *Погано дуже, страх погано у цій пустині пропадать* (Т. Шевченко). У такому контексті виявляється зсув у значенні слова при однаковому стилістичному ефекті. Експресивно-смислові синоніми, розміщені поряд, посилюють емоційне нагнітання, поглиблюють образний вплив: ***Сторонньо**-ко рідна, коханий мій **краю**! Чого все замовкло в тобі, заніміло?* (Леся Українка). Обидві перифрази мають емоційно забарвлені складники: у першому — це демінутивна форма із суфіксом *-оньк* *сторонньоко*, у другому — займенник *мій* з інтимізуючим забарвленням — *мій краю*.

Дієслівні синоніми з різним смисловим обсягом — *замовкнути* — “перестати говорити на певний час” і *заніміти* — “зовсім втратити здатність говорити” — найповніше виявляють узагальнену властивість тому, що другий — *заніміти* — об’єднує цілий комплекс асоціацій психічно-вольового характеру. Проте, на відміну від лексичних синонімів, які реалізують стилістичні властивості бо-дай у мінімальній сполучі-парі, перифраза здійснює це своєрідно: *І в багрянці дозгополій ходив по храміні, ходив, аж поки, лобом*

*неширокий, Саул, сердега, оду рів* (Т. Шевченко). Здається, що перифраза *лобом неширокий* виникла внаслідок прагнення до евфемізму. Проте дієслово *одурів*, що зумовило вживання перифрази, як і прямі назви *немудрий, дурний*, хоч і створюють тавтологію в контексті, але чисто зовнішню, формальну, образно слабшу – *дурний одурів*. Зовнішня ж портретна деталь – *лобом неширокий* – несе у фізичному вияві найпромовистішу рису психічної характеристики. Це впливає із самої природи перифрази, яка втілює найхарактернішу деталь портрета, не пориваючи змістового і образного зв'язку із своїм джерелом – мікрообразом. Це нагадує зовнішньо еліпсований контекст, що зберігає внутрішню єдність і повноту асоціацій.

У художньому контексті поєднуються різні стилістичні явища, і різні їх вияви, перетинаючись, зосереджуються в певному компоненті. Так, порядок слів може підкреслювати стилістичну і смислову вагомість окремого слова в реченні. У поетичному контексті – *Для тебе, Вітчизно, лунає той молот, що щастя кує, І юності гімни співає закохане серце моє* (В. Сосюра) – перша частина строфи підкреслює найголовніше зі смислового погляду поняття *для тебе*, винесене у препозицію та уточнене і розкрите прикладкою *Вітчизно*, яка й несе основний образний зміст. У другій частині стилістичного навантаження набуває і порядок слів: винесений у препозицію додаток *юності* відокремлюється від керуючого дієслова повнозначним словом і послаблює цю граматично-смислову залежність, бо опиняється в складі синтагми *юності гімни*, де словосполучення потенційно виражає і відношення атрибутивні. Отже, слово *юності* поєднує і переплітає в собі ці два асоціативні значення – адресата й ознаки. Від такої невизначеності художній образ тільки виграє.

Навіть стилістично відмічені лексичні засоби доповнюються в контексті новими асоціативними зв'язками, на них накладаються й синтаксичні та морфологічні моменти, що разом формують образний потенціал слова. Таким чином, для емоційно нейтральних словесних засобів контекст, вужчий чи ширший, стає єдиним джерелом експресивності.

## Література

1. Горещкий П. Й. Лексика і фразеологія. – Курс сучасної української літературної мови. – Т. 1 / За ред. Л. А. Булаховського. – К., 1951.
2. Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. – М.; Л., 1963.
3. Звегинцев В. А. Семасиология. – М., 1957.
4. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. – СПб., 1905.
5. Словник української мови. – Т. 4. – К., 1973.
6. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За ред. І. К. Білодіда. – К., 1973.
7. Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. – К., 1972.

УДК 81'27

Бибик С. П.

## ПОБУТОВИЗМ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРЕМА

*Мова художньої прози є ґрунтом для генетичного лінгвокультурологічного аналізу. Побутовизми репрезентують українознавчу, етнографічну культурну інформацію.*

*The language of prose fiction is a basic for the genetic, linguistic-and-culturological analysis. Household nominations are the representatives of Ukrainistic, ethnographic, cultural information.*

Соціально-історичні, культурні чинники, якими різняться народи, є об'єктивною основою для визначення національної картини світу, що є сукупністю концептів, котрі є базою національного мислення. Національна система концептів включає як одиниці, зафіксовані у мовних знаках, так і такі, що не виражені засобами національної мови, але існують у національній концептосфері та забезпечують національну мисленнєву діяльність [4, 30]. Предмет лінгвокультурології становлять слова та вирази, міфологізовані культурно-мовні одиниці, паремії, символи, стереотипи, еталони й ритуали, образи, мовна поведінка, стилістичний уклад мови, мовний етикет, взаємодія мови та релігії [пор. 2; 3]. Лінгвокультурема як відображення культурного концепту є носієм відносно стійких уявлень, сформованих у певній культурі на основі відповідних ціннісних орієнтацій і соціально-історичного досвіду носіїв культури. Водночас відображення культурної інформації в лінгвокультуремі має статус конотації, тобто оцінного, емоційного, експресивного і функціонально-стилістичного відтінків значення мовної одиниці, зумовлених культурними пріоритетами й установками.

Мова художнього твору, зокрема прози, в аспекті лінгвокультурології дає можливість перейти від внутрішньосистемного аналізу до одиниць знання, до глибинних смислів національної ко-

мунікації. І чим глибше ми сягнемо в історію культури народу, в історію його мови, тим більшою є вірогідність побудови парадигми лінгвокультурею – слів та виразів, символів, стереотипів, образів тощо, – які мають українознавчу цінність.

У цьому аспекті цікава мовна спадщина Г. Квітки-Оснóв’яненка, в якій через **побутовизми** як конотовані елементи мовної тканини твору відображена національно-культурна реальність. Серед компонентів розмовно-побутової лексики слід розрізняти знакові мовно-естетичні елементи та слова-символи, оскільки одні побутовизми створюють ситуативно нейтральне предметне тло подій, що розгортаються, інші – національно-культурне, ареальне, треті – мовно-часовий, історичний, соціально-побутовий зріз реальності, четверті ж акумулюють символічний зміст позначуваних ними реалій.

1. **Лінгвокультурема** – це носій глибинної історичної етнокультурної ужитково-побутової реальності, що концептуалізується через ритуали, стереотипні словесно-ситуаційні репрезентації.

Так, знаковим мовно-естетичним елементом оповідей Г. Квітки є *хата* (409 уживань) [6], що вживається як символ батьківщини, рідної землі; тепла, затишку, святості, захисту і допомоги. Навколо цього мовного знака формується лексичний ряд на позначення частини українського житла першої третини XIX ст., а саме: *велика хата, противна хата, світлиця, кімната, вікно, поріг, двері, сіни, призьба, долівка*; її начиння – *скриня, стіл, лавка, лава, мисник, піч, ліжко*. Наприклад: “Сумний і невеселий сидів собі на лавці, у новій світлиці, що відгородив від *противної хати*, конотопський пан сотник Микита Уласович Забрюха”. На архетиповість слова-символу *хата* вказує і його ключова позиція в однорідному ряді побутових реалій, об’єктів, дій: “Тепер же гляди, Домасю! Є й *хата*, є й *господарство*, *діточками* бог благословив”.

2. Внутрішня форма **культурно-мовної одиниці** знаходить вираження й у лексичній сполучуваності.

Так, прихований зміст слова-символу *хата* ‘захист’ виражає інтимізуючий прикметниковий займенник *своя*: “І ще невидовижу, як-от добрів і знайшов *свою хату*”. Іdealізований узагальнений образ створює словосполучення *хороша хата*: “Музика ру-



шила, а народ і Ївга за ними. Ідуть побіля *хорошої хати*, – вікно таке гарне, веселеньке...”

Негативний зміст передає епітетна сполука *пуста хата* – символізує смуток, самотність: “Прийшов, аж *хата пустісінька*, і духу нікого нема, і кілочком замкнула”.

Іменник *хата* має характерні дистрибутивні зв’язки з дієсловами, що конкретизують дії, вчинки, обставини, ситуації, в яких перебувають персонажі Квітчиних повістей, пор.: “*Пришедши у хату*, старости помолились богу святому і поклонились хазяїну і хазяїці”; “*Ходить по хаті*, ходить та погляда на свої глечики...”; *сідати у хаті*, *біля хати йти*, *переходити через хату*, *выводити з хати*, *увиходити у хату*, *хату вимітати*, *поточитися з хати*, *шасть мерцій з хати*, *запирати хату*, *кидатися по хатам*, *увів у велику хату*, *у хаті запирати* тощо. Такі вживання дають можливість простежити формування етносценаріїв культури, побутової поведінки представників етносу в певний історичний період, виявити культурно-історичний генезис основ лінгвокультурної свідомості.

Якщо лінгвокультуреми на зразок *хата*, *віз* [пор. 8, 216 – 224], *ніч* [пор. 8, 262 – 271], *хліб* [пор. 8, 225 – 230] та под. як реперзентанти часового інтермасиву, трансформуючись, зберігають “бездонність” вертикального національно-культурного контексту, виявляють у своїй еволюції певну стійкість, оскільки зберігається реалія, з якою співвідносні, то лінгвокультуреми з обмеженням у часі й просторі функціонуванням є константами етнокультури, що мають мовно-часову маркованість, обмеженість. Пор. у зв’язку з цим узагальнення В. Д. Ужченка: “Духовна культура хоч і підвладна часові, але виявляє в своїй еволюції особливу стійкість. Трансформуючись у ньому, вона багатьма нитями залишається пов’язаною з нашими первоосновами” [8, 262].

3. **Лінгвокультурема** є носієм ареального національно-культурного членування лексики.

У Квітки етнографізми – це ареальні мовно-естетичні знаки культури Слобожанщини, а то й ширше – Лівобережної України. Це назви ігор, розваг (*хрещик*, *у ворона*, *кривий танець*, *хоровод*, *кострубонька*, *у жони*), назви одягу, прикрас (*стрічки*, *юпки*, *плахти*, *очіпки*, *запаски*, *кораблики* та ін.). Є у цьому ряду слово *юпка*. Архаїчне з погляду сучасного мовця воно у XIX ст. позна-

чало верхній одяг, зокрема, жіночий – у вигляді довгої корсетки, переважно з рукавами, а чоловічий – короткополий каптан, пошитий у талію, із складками і стоячим коміром. Ця лінгвокультурема має виразну ареальну східноукраїнську маркованість.

4. **Лінгвокультуреми-побутовизми** у мові прози Г. Квітки – це й деталі соціально-побутової диференціації різних верств населення України, як-от: “*Купцеві* зараз *чайничок* настановить, а усе мала у себе; *простому народу* доброго *борщу* з *салом* поставить; *паничеві* *молошної каші* подасть” і под.

5. **Лінгвокультуреми** – це носії певного аксіологічно-емоційного потенціалу, конотацій, і не лише позитивних, а й негативних оцінок у межах денотативної модальності.

Зокрема, лінгвокультурема *макогін* має етнонаціональну іронічну конотацію. За словником В. Жайворонка “Знаки української етнокультури” [2] за лінгвокультуремою *макогін* закріпилися такі смисли: ‘хазяїн у хаті’ ‘голова, захист’, ‘лиса голова (*лисий, як макогін*)’, ‘відмова’ (*макогін облизати* – дати відмову у сватанні), ‘не схожий’ (*схожий як макогін на ночви*).

Крім того, лексична картотека СУМ дає приклади ситуацій, коли з макогоном женуться за ким-небудь, погрожуючи. Наприклад: “До Хіврі сікався [Солопій], за *макогін* *хватався*, І не на жарт-таки, сердега, розгулявся” (П.Гулак-Артемівський), “Хазяїн кинув на стіл ложку. *Вихопив із макітри макогін і вибіг на двір*” (П.Панч). Отже, ще один складник смислу – ‘погроза’, ‘влада’, ‘сила’. Порівняйте іронічне уживання лінгвокультуреми *макогін* у гумористичній мові Євгена Дударя, де вона функціонує як вторинна номінація жезла працівника ДАІ – засіб регулювання руху, символ влади щодо водія: “Відчиняю дверцята. Сиджу. Чекаю. Він мені нахабно “*макогоном*” *показує*, мовляв, *проїжджай*”.

Підсумовуючи сказане, відзначаємо, що лінгвокультурема є носієм відносно стійких уявлень, сформованих на основі відповідних ціннісних орієнтацій і соціально-історичного досвіду носіїв культури. Внутрішня форма лінгвокультуреми зберігає часово-просторову інформацію.

Мова художньої літератури є одним із джерел пізнання глибинних смислів комунікації, репрезентує смислове наповнення й генезис смислів тих чи інших лінгвокультурем.

Лексика з конкретно-предметним значенням є одним із джерел лінгвокраїнознавства.

### Література

1. Библик С. Побутовизми і знаково-символічна система мови прози Г. Квітки-Основ'яненка // Культура слова. – 2003. – Вип. 63. – С.6 – 12.
2. Жайворонок В. В. Знаки національної етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 704 с.
3. Маслова В. А. Лингвокультурология: [Учеб. пособие: Для студентов вузов]. – 2-е изд., стер. – М.: Academia, 2004. – 202 с.
4. Петрова Л. А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира. – Симферополь: ОАО “СГТ”, 2006. – 284 с.
5. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти). – К. – Черкаси: Брама, 2004. – 276 с.
6. Словник мови творів Г.Квітки-Основ'яненка: У 3-х т. – Х., 1978 – 1979.
7. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 288 с.
8. Ужченко В. Д. Східноукраїнська фразеологія. – Луганськ: Альма-матер, 2003. – 362 с.
9. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии: [Учеб. пособие: Для филологов и культурологов] / Под ред. В. Д. Бондалетова. – М: Флинта: Наука, 2004. – 181 с.

УДК 81'374.2

Вокальчук Г. М.

## ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ СЛОВНИКІВ АВТОРСЬКОЇ НЕОЛОГІЧНОЇ ЛЕКСИКИ

*У статті аналізуються особливості лексикографічної інтерпретації індивідуальних лексичних новотворів П. Тичини й М. Рильського, представлених у перших українських спеціальних словниках авторських неолексем.*

*It was done the comparative analysis of the first special dictionaries of author's neolexical units of P. Tychna and M. Rylsryk (that was compiled by G. M. Kolesnyk) in Ukrainian lexicography in this article. It was described special features of lexicographical interpretation of occasional vocabulary and the role of these dictionaries in future development of Ukrainian individual author's neography.*

Утвердження письменницької (авторської) лексикографії як об'єктивного методу вивчення мовної особистості знаходить вираження у публікації нових словників, організації оригінальних словникових проєктів, оформленні авторських методик лексикографування мови творчої особистості. Однак до цього часу з погляду якнайповнішої лексикографічної репрезентації української лексики все ще відчувається нестача словників ідіостилю провідних письменників – словників як загальних, так і диференційних, зокрема – словників авторських лексичних новотворів.

Авторські лексичні номінації стають об'єктом системних лексикографічних досліджень в україністиці, починаючи з 70-х років минулого століття. Наприкінці XIX – початку XX ст. виокремлюється самостійний напрямок лексикографії – неографічний, у межах якого згодом зароджується й розвивається індивідуально-авторська неографія як галузь словникарства, головним об'єктом лексикографічного опису в якій стають авторські лексичні ново-

твори (АЛН). Словникова фіксація АЛН (особливо з урахуванням хронологічного аспекту) дає мовознавчій науці цінний матеріал для розв'язання ряду важливих теоретичних питань, зокрема – часу входження до словникового фонду мови тих чи інших лексичних одиниць; з'ясування екстра- й інтралінгвальних причин такого входження; визначення періоду появи певної словотвірної моделі (типу) чи активізації певного словотвірного форманта в продукуванні номінативних одиниць певної тематичної (лексико-семантичної) групи; ролі конкретної мовної особистості у збагаченні словникового складу мови тощо.

Першими в україністиці спеціальними словниками авторських лексичних номінацій стали укладені Г. М. Колесником словники неологізмів П. Тичини [1] та М. Рильського [4]. Відтак метою пропонованого дослідження є порівняльний аналіз цих словників, зокрема, виявлення особливостей реєстрів одиниць індивідуально-авторської лексичної номінації та лексикографічної інтерпретації останніх.

Словник АЛН П. Тичини нараховує 637 неологізмів (окремі з них засвідчені в рукописних поетичних і прозових творах поета) з фіксацією контекстів, у яких вони вживаються, та з вказівкою відповідних джерел. До загального реєстру новотворів введено інновації, засвідчені не лише в оригінальних творах П. Тичини, а й у його поетичних перекладах. Відповідно укладач успішно розв'язав одне з найголовніших завдань цього лексикографічного джерела – якнайповніше представити неологічну лексику письменника. Цей самий підхід до укладання реєстру АЛН Г. М. Колесник реалізував згодом і в словнику новотворів М. Рильського „Нове життя нового прагне слова” (К., 1973) [4], матеріалом якого слугували понад 200 АЛН.

Словники новотворів П. Тичини та М. Рильського характеризуються деякими спільними ознаками:

У процесі відбору фактичного матеріалу та формування на його основі реєстрів неологічної лексики укладач, як зауважувалося, взяв до уваги АЛН, засвідчені в поетичних перекладах творів представників світової літератури. Для порівняння зіставимо реєстри новотворів обох поетів, засвідчених у перекладних текстах. У таблиці 1 представлено перелік зарубіжних поетів, чиї тексти перекладалися, й власне новотвори П. Тичини й М. Рильського.

Таблиця 1.

Порівняльний аналіз кількісного складу новотворів, засвідчених у перекладах поетичних текстів представників світової літератури (за матеріалами словників АЛН П. Тичини й М. Рильського)

№	Автори	Новотвори П. Тичини	Новотвори М. Рильського
1	Акопян А.	<i>градний (струм)</i>	—
2	Асєєв М.	<i>юнитися</i>	—
3	Бестужев О.	<i>воля-сонечко</i>	—
4	Богушевич Ф.	<i>легкокрилик, підситний (млинчик)</i>	—
5	Борян А.	<i>бій-ураган</i>	—
6	Ботев Х.	<i>хрестосрібен (pin)</i>	—
7	Бровка П.	<i>зірка-яска, шлях-путина</i>	—
8	Вазов І.	<i>бризь, тихоокий (місяченько)</i>	—
9	Венцлов А.	<i>зеленочолі (каштани)</i>	—
10	Вольтер М. Ф.	—	<i>новоприбулець</i>
11	Врхліцький Я.	—	<i>наокружся</i>
12	Гафурі М.	<i>зчеркнути</i>	—
13	Горький М.	<i>надземно, стріли-блиски</i>	—
14	Гофштейн Д.	<i>верховіти, журбіт, кло-ніти, міжвітно, оченьки-ворітечка, пуп'яніти, хутір-улежок</i>	—
15	Гришашвілі Й.	<i>багрянководний (день), безза-конець, суботність, червоно</i>	—
16	Гурамішвілі Д.	<i>зласкавити, зливно, тьма-холодина, чорнобрів'я</i>	—
17	Донелайтіс К.	<i>гордопишний (король)</i>	—
18	Емін Г.	<i>вітровіння, клін, кудлорне (волосся), мокроросий (одяг), нагорблений (робітник), огнепочин, темновид, тру-дотворящий (огнепочин)</i>	—
19	Квітко Л.	<i>збреніти</i>	—
20	Колас Я.	<i>квітне (небо), сріблодзвонний (струмок)</i>	—

21	Купала Я.	<i>дзюбка, лозно-очеретно, наметно, одчервонітися, танко, тиша-одцвітання</i>	—
22	Лермонтов М.	<i>маревен, одсончин (золочин), поринастий</i>	—
23	Маршак С.	<i>буровина</i>	—
24	Милев Г.	<i>неперехожна (безодня)</i>	—
25	Міцкевич А.	—	<i>боронець, праосінь, приходень, секундувати, фаворитний (песик)</i>
26	Некрасов М.	<i>небесність</i>	—
27	Панченко П.	<i>найпростісінський</i>	—
28	Петников	<i>лакитно сяйний (газ), про- сиво</i>	—
29	Пушкін О.	<i>багат-негол, впривол, колив'яно, нетал, пахливий (мускус), промісячений (рев), соломокрилий (шурх), тал,</i>	<i>безлюд, божеволити, вільноплинний (роман), доброгоучливий (роман), запозичливий (Княжнін), коліноклонна (столиця), ко- лонострійний (полк), навякчас, неоцінне (все), оддзвін, однома- ніть, охмарнілий (Петроград), погрознний (пістоль), погрозно, приватниця, прослух</i>

30	Рилєєв О.	<i>незвідна (країна), огневіти</i>	—
31	Сеспель М.	<i>зелен-чорний</i> [субстант. прикм. — Г. В.]	—
32	Смирненський Х.	<i>вогневіста (ніч)</i>	—
33	Суриков І.	<i>хмарка-легкокрилка</i>	—
34	Табідзе Г.	<i>зливно, тисячолунно</i>	—
35	Танк М.	<i>заколиска</i>	—
36	Тувім Ю.	—	<i>білокипучий (сніг), сонценосна (блакить), залиститись, сполюм'янитись</i>
37	Тукай Г.	<i>анічичиркнути</i>	—
38	Туманян О.	<i>вихровик, всніжувати, втьмити, дзвінко-дужий (голосок), зелено-стиглі (гори), кам'янобока (ущелина), лірний, неприкаяти, образнепорух, одстрімчай, окружай, поточки-дзюркоточки, снулий</i>	—
39	Ушаков М.	<i>блискучозбройний (воїн), музико-зливне (розстрілення), почубчено, прозорити, розстрілення, тайносказання, трубно-порожній (брук)</i>	—
40	Цачев	<i>срібноплин</i>	—
41	Цертелєв	<i>глибитися, лонно, тонь</i>	—
42	Чавчавадзе І.	<i>ластя</i>	—
43	Чаренц Є.	<i>заплітна, цвіть</i>	—
44	Шварцман О.	<i>блакитноліся, взоритись, вітрохитку, далекосизна (просторінь), жагуче-спрагло, зелен-клей, небно, прочервоння, студний (мур), теплячодогб'ряча (хмара)</i>	—
45	Переклад з чеської	<i>первоцвіття</i>	—



46	Переклад з польської	<i>великошумні (міста)</i>	—
47	Переклад з „Давида Со-сунського”	<i>прудкобіжки</i>	—
	Всього	113 новотворів (42 авторів)	27 новотворів (5 авторів)

В аналізованих словниках кількість новотворів П. Тичини й М. Рильського різко відрізняється, що зумовлено певними причинами: 1) загальний склад реєстрів словників АЛН цих поетів суттєво відмінний: у словнику П. Тичини описано близько 640 новотворів, у словнику М. Рильського – близько 220. Відповідно кількість новотворів, засвідчених у перекладних текстах М. Рильського, теж представлена в меншості; 2) увагу М. Рильського привертали твори небагатьох зарубіжних поетів – передусім А. Міцкевича, Ю. Тувіма, М. Ф. Вольтера, Я. Врхліцького, О. Пушкіна, – тоді як у полезору П. Тичини-перекладача потрапили поетичні тексти 42 авторів. Отже, введення до реєстрів словників новотворів, що функціонують у перекладних текстах, забезпечує загалом об’єктивне представлення неологічної лексики в поетичних лексиконах П. Тичини й М. Рильського (хоча й далеко не в повному обсязі).

У словникових статтях обох словників відсутні граматичні та стилістичні ремарки; стаття містить новотвір і контекст – ілюстрацію, а також вказівку на першоджерело, в якому засвідчено новотвір (елемент паспортизації).

Укладач не ставив за мету хронологічний аспект дослідження оказіональної номінації в творах П. Тичини й М. Рильського: у словниках відсутня фіксація дати появи новотвору.

У заголовних (реєстрових) словах відсутні наголоси; проставляються вони лише в тих випадках, коли неправильне наголошування словоформи (представленої в ілюстративному матеріалі) може призвести до зміни значення слова / словоформи чи до порушення ритміки строфи. Утім, є й поодинокі винятки: напр., реєстрове слово *перекóти* фіксується з наголосом [2, с. 138]. Тобто, як бачимо, уніфікація представлення реєстрових слів у словниках (зокрема, в словнику П.Тичини) деякою мірою порушена.

До реєстру словників увійшли АЛН різних частиномовних кла-

сів, при цьому вигуки, займенники, числівники в реєстрах ново-творів обох поетів не представлені, що є характерним для авторської номінації в поезії ХХ ст.

До реєстрів обох словників включені т. зв. потенційні слова на зразок *винограддя*, що не фіксувалися в тогочасних загально-мовних словниках, однак згодом увійшли до складу української літературної мови. До таких одиниць, що втратили статус неологічних, належать засвідчені у словнику новотворів П. Тичини номінації *незагасний*, *юнка*, а також засвідчені у словнику новотворів М. Рильського АЛН *погрозний*, *орожевлювати*, *розкрилений*, *розкрилювати*, *розкрилюватися*, *розкриляти*, *розхмарений*. Таким чином, аналіз реєстрів словників дає цінний матеріал для виявлення тих лексичних одиниць, що впродовж певного періоду свого функціонування кваліфікувалися як індивідуально-авторські, а згодом втратили статус нелогічності й поповнили склад лексичного фонду літературної мови.

У словнику новотворів П. Тичини, як зауважує укладач, „*вибірково* [виділено нами. – Г. В.] подаються також найбільш виразні прикладкові й тавтологічні сполуки типу: *вітер-перегонець*, *весна-провесна*, *гора-висота*, *гарячий-гарячіший*, *блиском-громом* тощо, оскільки їх можна розглядати, подібно до складних слів, як самостійні цілісні лексеми“ [3, с. 196]. Номінації такого самого типу засвідчені й у словнику новотворів М. Рильського: *вогненосець-Прометей*, *гасло-голос*, *працелюб-деревоклой*.

Знаходимо у реєстрі словників, окрім АЛН, і фольклоризми, напр.: *зелен-май*, *зелен-сад* [2, с. 117], *світ-весна* [4, с. 253]. Такі номінації, звісно, не належать до власне неологічної лексики.

У реєстрі словника новотворів М.Рильського представлено авторські варіанти неолексем, як-от: *зоревінчаний* – *зореувінчаний*, *незцінний* – *неоцінний*, *нерозмежений* – *нерозмежний*. Поява таких корелятивних пар інновацій пояснюється передусім причинами версифікаційного характеру.

Авторські варіанти узуальних слів наявні й у поетичному лексиконі П. Тичини, напр.: *беззаконець* – *беззаконник*, *блакитнявий* – *блакитнястий*, *взеленений* – *узеленений*, *вщебетати* – *ущебетати*.

Деякі АЛН поети вживали неодноразово. Так, П. Тичина, ту

саму інновацію кілька разів використовував у контексті одного твору (наприклад, *свіжо-тьмяно-юний* [2, с. 149]). Утім, часто АЛН уживаються в різних текстах: *вкрячитись, вперехитку, гнівобровий, дзвінкоблакитний, квітний* та ін. Найчастотнішими щодо вживання виявилися інновації: *юнка* – вживалось автором 6 разів, *чérвоно, цвітть, бризь* – по 5 разів, *підгінчий* – 4, *гон, додолі, верховіти, зчеркнути* – по 3 рази.

М. Рильський також прагнув перевірити „життєздатність” новоствореного слова. У зв’язку з цим спостерігається така частотність уживання новотворів: а) 20 АЛН уживається двічі: *біло-одежний, буйнокрилий, громокрилий, другування, духотворений, золотолитий,, наокружний, нерозмежний, окучерявлений, одноманіть, орожевлювати, прозороводий, п’ятипромінний, розкрилений, розкрилювати, розкрилюватися, розкриляти, срібносльозий, хижоокий, широколетий* (підкреслені АЛН зафіксовані в СУМі [5]); б) тричі вживаються номінації *погрозний, стобратний, ясноводий*. Наведені факти свідчать про порушення характерного для оказіональних слів принципу функціональної одноразовості, що, на наш погляд, є одним із чинників, які певною мірою стимулюють узуалізацію новотворів – втрату ними ознак оказіональної одиниці й набуття статусу одиниці лексичного складу мови.

Отже, аналізовані словники характеризуються однаковими принципами лексикографічного опису АЛН. Утім, ці джерела мають і деякі відмінні ознаки. Передусім привертає увагу різний кількісний склад лексикографованого матеріалу. Пояснюється це тим, що до реєстру словника М.Рильського були внесені новотвори, зафіксовані в опублікованих поетичних творах, тоді як у процесі укладання словника новотворів П. Тичини бралися до уваги, окрім опублікованих поезій, ще й прозові тексти, в тім числі й рукописні.

Після виходу останнього академічного видання творів П. Тичини (К.: Наукова думка, 1983 – 1986 рр.) перед лексикографами відкривається перспектива створення словника, в якому з урахуванням теоретичних і практичних надбань світової авторської лексикографії в повному обсязі буде описано лексичне багатство творчості поета, зокрема, – на науковій основі буде представлено корпус його індивідуально-авторських інновацій.

Показовим є те, що словникові статті аналізованих лексикографічних праць ілюструють характерні для обох авторів факти ідіостилю:

1) за даними словника новотворів П. Тичини можна зробити висновки, що поет загалом вдало експериментував у галузі творення оригінальних складених номінацій шляхом редуплікації основ: *щедро-щедотно, глибинно-глибоченний, гарячий-гарячіший, тум-туман, дим-димок, тіль-тіль, тьми-тем*. Крім того, П. Тичина створював okazіональні префіксальні дієслова за аналогією до узуальних (напр.: *закружляти* (узуальне) – *розкружляти*<sup>1</sup>), заповнюючи таким чином наявну лексичну нішу в словниковому складі мови;

2) у словнику АЛН П. Тичини, окрім власне індивідуально-авторських інновацій, подаються авторські варіанти узуальних лексем, як-от: *беззаконець – беззаконник, блакитнявий – блакитнястий* [2, с. 96, 134];

3) окремі АЛН М. Рильського ілюструють явище інтертекстуальних зв'язків з поетичними творами інших авторів. Відомо, що поет у 20–30-і роки разом із М. Зеровим, Юрієм Кленом, П. Филиповичем та М. Драй-Хмарою належав до літературного угруповання київських неокласиків. Не випадковим, очевидно, є той факт, що зафіксований у словнику новотворів М. Рильського okazіональний іменник *праосінь* (засвідчений у перекладі поезії А. Міцкевича [4, с. 247]), зустрічається й у поетичних лексиконах інших неокласиків – М. Зерова та Юрія Клена, пор.: *Я знаю в праосені пору / Таку коротку і ясну* (ЮК: 397); *Як ніжна праосінь ти йдеш моїми снами...* (МЗ 2: 80 #~1922) [1, с.360]. У таких випадках закономірно постає проблема встановлення авторства (точніше – „першоавторства”) новотвору, яка потребує спеціального дослідження із залученням, зокрема, фактів з історії літератури.

4) як засвідчують матеріали аналізованого словника, особливо активно М. Рильський експериментував із певними кореневими морфемами й основами композитів та юкстапозитів у процесі створення okazіональних номінацій. Так, частотними виявилися такі твірні основи (див. таблицю 2, у якій твірні (основи) розміщено за спаданням індексу частотності, при цьому до таблиці внесено лише деякі новотвори з індексом частотності 3).

<sup>1</sup> У реєстрі словника новотворів відсутнє.

Таблиця 2.

*Частотність твірних основ (кореневих морфем), засвідчених  
у новотворах М. Рильського*

№	Твірна основа / корінь	Новотвори	Частот- ність
1	Крил- / роз- крил-	<i>біло-крилатий, буйнокрилий, весело- крилий, громокрилий, мільйонокрилий, променистокрилий, райдужнокрилий, розкрилений, розкрилити, розкрилю- вати, розкрилюватися, розкрилятися, сніжно-крилий</i>	19
2	Ясн-	ясноводий, ясноводь, ясноголосий, яс- номудрий, яносилий, яснострунний, яснотканий, ясноцвіти, ясношумний	11
3	Вод-	водоплаводство, водорослина, блакит- новодий, прозороводий, свіжоводий, ясноводий, ясноводь	10
4	Біл(о)-	білокипучий, біло-крилатий, білоодеж- ний, білохатній, зворушливо-білий, невинно-білий, нетлінно-білий	8
5	Ст(о)-	стобратній, стогромовий, стоколосся, стосотплемінний	6
6	Радісно- / радість	всерадісний, радісно-крилатий, радісно-печальний, радісно-рожевий, радісно-рухливий; радість-журба	6
7	Ок-	жорстокоокий, багатоокий, сніжноо- кий, хижоокий	5
8	Рожев(л)-	орожевлений, орожевлювати, радісно- рожевий, рожевоперстий	5
9	Злот- / зо- лот-	Злотолитий, злотостеблій, злотоли- ций, золотінь	5
10	Гром(о)-	громовозвукий, громокипучий, громо- крилий	4
11	Хмар-	розхмарений, хмари-білотканки, нео- хмарений, охмарнілий	4
12	Сніж-	сніжно-здиблений, сніжно-крилий, сніжно-окий, сніжно-синій	4
13	Срібн-	срібномісячний, срібносльозий	3
14	Широк-	широкозорий, широколетий	3
15	Голос-	гасло-голос, голосно-німий, пишного- лосний	3

Найчастотнішими в поетичному лексиконі М. Рильського виявились представлені в АЛН кореневі морфеми (основи) *крил-* / *розкрил-*, *ясн-*, *вод-*, *біл(о)-*, *ст(о)-*, *радісно-* / *радість*, *рожев(л)-*, *злот-* / *золот-*, *ок-*, *гром(о)-*, *хмар-*, *сніж-* та ін. Такий розподіл частотності словотвірних формантів відповідної семантики (кольористичної, фонаційної, локальної, емотивної, антропоморфної тощо) не випадковий. Отримані в процесі статистичного аналізу результати в подальшому уможливають визначення кола тих фрагментів об’єктивної дійсності, які були особливо актуальними для поета, характеризували специфіку його світобачення і світовідчуття, відігравали визначальну роль у створенні власної мовно-поетичної картини світу.

Матеріали словника новотворів П. Тичини також дають підстави для виявлення в процесі частотного аналізу найуживаніших автором корневих морфем (при цьому враховується й частотність уживання поетом того самого АЛН). Результати аналізу представлені в таблиці 3 (новотвори розташовано за спаданням частотності).

Таблиця 3.  
Частотність окремих твірних основ (корневих морфем),  
засвідчених у новотворах П. Тичини

№	Твірна основа (коренева морфема)	Частотність
1	<i>Зелен-</i>	14
2	<i>Золот-/злот-, сонц-/сон(ечк)-</i>	по 11
3	<i>Квіт-/цвіт-, крил(л)-</i>	по 9
4	<i>Вогн-/огн-, дзвін(к)-/дзвон-, червон-, ясн(о)-</i>	по 8
5	<i>Повн-, прозор, чорн-</i>	по 7
6	<i>Хмар-</i>	6
7	<i>Блиск-, весн-, вітер-, вод-, колос-, ст(о), тьм-/тем(н)-</i>	по 5
8	<i>дух(ж)-, звір-, легк-, ніж(н)-, сон-/сн-, тепл-, чуд(о)-</i>	по 4
9	<i>Бистр-, жер-, житт-, звір-, земл-, ласк-, неб(ес)-, труд-</i>	по 3

Так, у поетичному лексиконі П. Тичини засвідчено найбільше АЛН з кореневими морфемами *зелен-*, *золот-/злот-, сонц-/сон(ечк)-*, *квіт-/цвіт-, крил(л)-*, *вогн-/огн-, дзвін(к)-/дзвон-, червон-, прозор-*,

повн-, чорн-, ясн-. Особлива увага поета до цих морфем частково пояснюється ідейно-естетичними засадами літературної творчості П. Тичини, зокрема, прагненням опоетизувати сучасний поетові спосіб суспільного життя („Щоб мати волю вогневицьку – вдивляйся поглядом своїм у Партію ти більшовицьку...”); романтику революції („Не гніти, проклятий! Правда встане вогневида!”); „Прапор мій – це ж повнокрів’я – чёрвоно розцвівся”); непримиренне ставлення до визискувачів („Скільки тих було імперій, скільки царств і ненажерій, що гнітили простий люд!”); ненависть до поневолювачів рідного краю, трепетну любов до природи та ін.

Результати частотного аналізу, здійсненого за матеріалами словників новотворів П. Тичини й М. Рильського, уможливають проведення подальших поглиблених досліджень, спрямованих на з’ясування головних мотивів оказіональної номінації у творчості поетів, виявлення специфіки оказіональної номінації кожного автора тощо.

Аналіз матеріалів зазначених словників дає також конкретні факти для виявлення й деяких недоліків цих лексикографічних джерел, а саме:

До загального реєстру словника новотворів М. Рильського не внесено таких інновацій (незважаючи на те, що вони представлені в ілюстраціях до інших новотворів): *дивовижно-сміло* (фіксується в ілюстрації на с. 240), *безсмертити* (зафіксовано на с. 258), *чорно-кривавий* (на с. 257), *злотолиций* (на с. 254), *многотрудний* (на с. 248), *свобода-дівчина* (на с. 253).

До реєстру словника новотворів П. Тичини не внесені АЛН *беззаконець* (в ілюстрації до новотвору *багряноводний* на с. 96 зазначений АЛН фігурує в контексті); *сонцесяйний* (АЛН наявний в ілюстрації до новотворів *взелений*, *узелений* [2, с. 101]); крім того, окремими реєстровими словами не представлені АЛН *блакитнясте* (*струміння*), *безтрепетний* (*маяк*), *вищасливити*, *золочин*, *мріння*, *мрітне* (*вітрило*), *цвіріння*, *розкружляти*, *розстрелення* та ін. (незважаючи на те, що ці АЛН включені в контексти ілюстрацій до інших новотворів).

В обох словниках деякі заголовні слова подаються не в традиційно виділюваній початковій формі, напр.: *береги-панчохи*, *загоїни*, *заокеанці*, *поточки-дзюркоточки*, *стріли-блиски* [2, с. 97, 98,

114, 115, 142, 153]; *хмари-білотканки* [4, с. 257]; введення таких словоформ вимагає відповідних лінгвістичних коментарів.

Невиправдано великим є контекстуальне оточення деяких АЛН, для з’ясування значення яких достатнім був би й мінімальний контекст: *многоокий, мудровивчений* та ін. [4]; *вогнесилий, дзюрчати-сплакувати* та ін. [2].

У багатьох працях довідкового характеру, як зауважують фахівці, типовим лексикографічним недоліком є неекономічне використання словникового простору. У зв’язку з цим в аналізованих словниках недоцільним є дублювання ілюстративного матеріалу у випадках, коли в тому самому контексті наявні два новотвори (див., напр., статті *мандрівно* і *радісно-рожевий* [4, с. 239, 249]). Зазначений недолік наявний і в словнику новотворів П. Тичини: так, по 4 рази повторюються ті самі контексти (див., напр., ілюстративний матеріал до інновацій *почубчено, прозорити, музико-зливний*;) по 2 рази повторюються контексти до інновацій *лозно-очеретно, наметно* та ін.

В окремих випадках паспортизація ілюстративного матеріалу здійснюється не за збіркою поезій (як це виконано щодо переважної більшості АЛН), а за періодичним виданням (див.: *взеленений, узеленений* [2, с. 101]).

У деяких випадках наявні технічні недоліки, зокрема, відсутність графічного виділення новотвору (курсивом) в цитованому контексті – див. статті *невинно-білий, яснострунний* та ін. [4, с. 242, 259].

До реєстру новотворів доцільно було б включити множинні форми онімів на зразок *герінги, геббельси*, ужиті в ілюстративному матеріалі до інновації *увоювати* [2, с. 160].

Незважаючи на перераховані недоліки, лексикографічні дослідження Г. М. Колесника засвідчили, що на початку 70-х років ХХ ст. в українській письменницькій (авторській) лексикографії з’явився особливий різновид словників мови письменника – словник індивідуально-авторських новотворів. Аналізовані джерела продемонстрували перспективність розвитку індивідуально-авторської неографії як окремого напрямку українського словникарства.



## Література

1. Вокальчук Г. М. Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії XX століття // Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка: Монографія. – Рівне, 2004. – С. 94 – 524.
2. „З’являються нові слова у мові” / Упор. Г. М. Колесник // Тичина П. Квітни, мово наша рідна! – К., 1971. – С. 95 – 171 [Словник авторських неологізмів П. Тичини. – Г. В.]
3. Колесник Г. М. “З’являються нові слова у мові” // Тичина П. Квітни, мово наша рідна! – К., 1971. – С. 196 – 200.
4. „Нове життя нового прагне слова” // Рильський М. Як парость виноградної лози / Упор. Г. М. Колесник Відп. ред. І. К. Білодід. – К.: Наук. думка, 1973. – С. 227 – 260 [Словник авторських неологізмів М. Рильського. – Г. В.].
5. Словник української мови: У 11 т. – К.: Наукова думка, 1973 – 1982.

УДК 81'373.43

Гаврилюк Н. В.

## СУФІКСАЛЬНІ ІМЕННИКИ-НОВОТВОРИ НЕОКЛАСИКІВ У КОНТЕКСТІ ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.

*Аналізуються словотвірні особливості okazіональних іменників київських неокласиків (М. Рильського, М. Зерова, Ю. Клена, М. Драй-Хмари, П. Филиповича), утворених суфіксальним способом, у зіставленні з новотворами інших українських поетів 20–30-х років ХХ ст.*

*Word-formation features of occasional nouns of neoclassics (M. Rylsky, M. Zerov, Y. Klen, M. Draj-Hmara, P. Fillipovich), formed by suffixal way, in comparison to new growths of other Ukrainian poets 20–30-x years XX century are analysed.*

В останні десятиріччя поглиблену увагу мовознавців викликають індивідуально-авторські новотвори, які аналізуються в багатьох аспектах: словотвірному, лексико-семантичному, прагматичному, лексикографічному та ін. Усебічне вивчення індивідуально-авторського словотвору дозволить визначити продуктивні та специфічні способи творення нових слів, з'ясувати причини виникнення й закономірності їх функціонування у тексті, – з одного боку, та виявити особливості стилю поетів, – з іншого.

Не позбавлений авторських новотворів і поетичний словник київських неокласиків. Проте словотворча практика цих поетів довгий час залишалась поза увагою лінгвістів. І лише наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. активізувалась робота у цьому напрямку. Частково okazіональні слова неокласиків розглядались у працях Г. Вокальчук [1; 2], Л. Зіневич [4], А. Калетнік [5] та ін.

Неокласики (М. Зеров (МЗ), М. Рильський (МР), Ю. Клен (ЮК), М. Драй-Хмара (ДХ), П. Филипович (ПФ)) були учасниками складного літературного процесу, котрий відзначався розмаїттям світоглядних систем та стильових течій і напрямків, представники яких

мали власні погляди на розвиток української поезії, її художньо-виражальних засобів, зокрема – на місце і роль у ній авторських лексичних новотворів. Виявлення спільних і відмінних ознак у творенні індивідуально-авторських слів неокласиками та іншими поетами 20–30-х років ХХ ст. є метою пропонованої статті.

Суфіксація – один із найпродуктивніших способів творення іменників у поетичному словнику неокласиків. Аналіз значного масиву суфіксальних новотворів-іменників (близько 120 одиниць) здійснюється на основі спільності загального словотвірного значення: “носій ознаки”; “абстрагована ознака”; “опредметнена дія”.

Більшість іменників із загальним словотвірним значенням “носій ознаки” є назвами осіб (НО) чоловічої і жіночої статі, а також персонімами зі значенням збірності. Найрепрезентативнішими є маскулінні назви, які утворювались від дієслівних, іменникових та прикметникових основ.

Віддієслівним дериватам властиве значення особи як виконавця дії, названої мотивуючим дієсловом, або ж особи як носія процесуальної ознаки, яка характеризує поведінку, переконання людини.

У поетичному лексиконі неокласиків широко використовуються НО, утворені від дієслівних основ за допомогою суфікса -ник (та його варіанта -льник): спорудник (МЗ) ← спорудити, лікувальник (МЗ) ← лікувати, віщувальник (МЗ) ← віщувати, звістовник (жін. відповідник звістовниця) (МЗ) ← звістити, привітальник (МЗ) ← привітати, покривдник (МЗ) ← покривдити, постувальник (МЗ) ← постувати. Словотвірний тип “Д + -ник” є також одним із найпродуктивніших у поетичному мовленні 20–30-х років ХХ ст.: засланник (В. Гадзінський), кличник (М. Доленго) та ін. [2, 13].

Усі віддієслівні деривати з суфіксом -ник, засвідчені в поетичному лексиконі неокласиків, належать М. Зерову. Новотвори відзначаються книжним забарвленням, якого набувають у контексті, де зображаються античні часи чи княжа доба (щоправда, в основному це – перекладні тексти). Авторські НО з таким відтінком порівняно рідко вживаються у поетичному мовленні пореволюційних десятиліть, пор. у М. Зерова: “... а ви, брати мої, / Литва і Русь, ви, що з’єднали стяги / На спільного покривдника свого, / На ворога мого і супостата...” та Наталі Забілої: “Уперто й похмуро до князівських брам / посунули помстники...”.

Частіше новотвори з суфіксом -ник зустрічаються у політично заангажованих текстах, у яких вчуваються настанови партії більшовиків на пафосне оспівування комуністичного ладу та засудження і несприйняття всього “чужого”, “буржуазного”: “Ми не варвари, не гуни; / ми – окличники комуни!” (О. Ведміцький), “У Англії завше блукають двотінники, / коли обанкрутився вождь там чи сват. / На зміну готові нові перемінники, / в прем’єри готовий новий “демократ”” (М.Михасевич).

Решта віддієслівних НО представлені у словнику неокласиків одиничними дериватами, утвореними за допомогою таких афіксів: -ч: почитувач (МЗ) ← почитувати; -тель: згубитель (МР) ← згубити; -чик: перекладчик (МЗ) ← перекладати; -к-о: лайко (ЮК) ← лаяти. Мало- й непродуктивними є ці словотвірні форманти й у словотворчості інших поетів аналізованого періоду: рухач (В. Еллан-Блакитний), пручатель (В. Поліщук).

З-поміж відіменникових НО продуктивністю відзначаються лише деривати з суфіксом -ник. Вони утворюють різномірну щодо семантики групу: НО за родом діяльності, названої твірною основою: комедник (у значенні “актор, який грає у комедіях”) (МР) ← комедія, “сазанятник” (у значенні “рибалка, який ловить сазанів”) (МР) ← сазан; НО за соціальним становищем: курінник (“особа, яка належить до нижчих прошарків суспільства; небагата людина”) (ПФ) ← курінь, берладник (“особа, наділена владою”) (ЮК) ← берло “символ влади” [СУМ, т. I, с. 162]; НО за характерологічною ознакою, поведінкою: зграйник (ЮК) ← зграя “група людей, які займаються ганебною діяльністю” [СУМ, т. III, с. 523]. Під час творення слів “сазанятник”, берладник відбувається процес нарощування твірних основ: сазан + -ат- + -ник → сазанятник; берл- + -ад- + -ник → берладник.

Менш продуктивними у процесі творення інновацій є словотвірні типи дериватів із суфіксами -ар: вістяр (ПФ) ← вість, весняр (ДХ) ← весна та -к-о: бородько (ЮК) ← борода.

Одиничні інновації утворено за допомогою суфіксів іншомовного походження: -ор: деструктор (МР) ← деструкція; -іт: яковіт (МЗ) ← Яків.

Інновація деструктор позначає особу за її поглядами, переконаннями. Ідея деструкції традицій, вічних цінностей заради конструкції

нової, ні на що не схожої, культури була однією з провідних у творчості футуристів: “Ми струкуєм стецтво, / стецтво! / Деструктуєм / ми / мистецтво!” (Е. Стріха). Іменник деструктор є іронічною назвою прихильників цієї ідеї. Водночас у лексиконі самих футуристів новотвір не виявлений. Інновація деструктор є своєрідним свідченням про неправомірність “закидів вульгарної критики (Б. Коваленка, Д. Загула, Я. Савченка та ін.) у нібито відстороненості неокласиків від дійсності” [6, 502], які насправді прагнули не руйнувати, а розбудовувати національну культуру, розуміючи нетлінність вічних цінностей, що й знайшло своє вираження у поетичних рядках М. Рильського: “Вже й черемха розпускається – / Хоч банальна, а така, / Що безсило опускається / І в деструктора руку”.

Новотвір яковіт, який позначає особу за її належністю до певного політичного об’єднання, ймовірно, близький за семантикою до узуальної лексики яacobінець. Слова мотивуються іменами, які мають неоднакове фонетичне вираження у різних мовах: Яків і Яcob [1, 50].

Відприкметникові деривати позначають переважно осіб за характерною внутрішньою ознакою, в тім числі й психофізіологічною. Інновації утворено за допомогою суфіксів -ик: шляхетник (ЮК) ← шляхетний, делікатик (МР) ← делікатний; -ник-: нерозсудник (ПФ) ← нерозсудливий; -ець: сонливець (МЗ) ← сонливий, побратанець (ЮК) ← побратаний. При творенні авторського прикметника делікатик відбувається усічення суфікса твірної основи слова делікатний, внаслідок чого в інновації з’являється додаткове значення суб’єктивної оцінки, властиве відіменниковим дериватам із суфіксом -ик.

Частина авторських назв осіб є жіночими відповідниками до загальноновживаних іменників чоловічого роду. НО утворювалися за допомогою афіксів:

– иц-я: чорноризиця (МЗ) ← чорноризець, стратениця (ДХ) ← стратенець, юниця (ДХ) ← юнак (пор. із тичинівським новотвором юнка, котрий утворено пізніше від інновації М. Драй-Хмари, у 1942 році, проте саме він увійшов до складу сучасної української літературної мови [СУМ, т. I, с. 614], очевидно через більшу продуктивність суфікса -к-а), звістовниця (МЗ) ← звістовник (мотивуючий іменник чол. роду є інновацією того ж автора);

– к-а: пійтка (МЗ) ← пійт (пор. з новотвором С. Голованівського поетиха, який відзначається розмовно-просторічним забарвленням, на відміну від інновації М. Зерова, яка має книжне забарвлення).

Окремі авторські назви осіб жіночої статі не мають співвідносних іменників чоловічого роду. Вони утворені за такими типами: “І + -анк-а”: бережанка (ЮК) ← берег; “Д + -ільниц-я”: родільниця (МЗ) ← родити; “Д + -ар- + -к-а”: блюкарка (ЮК) ← блюкати. Остання інновація утворена з пропуском дериваційної ланки: блук-а-ти → /блук-ар/ → блюкар-к-а. Новотвір блюкарка позначає особу за конкретною фізичною дією, на яку вказує твірна основа, а інновація бережанка – за місцем проживання чи перебування особи. Оказіональне слово родільниця є персоніфікованою назвою землі “та, яка дає життя усьому живому”. Загалом продукування фемінітивів безвідносно до маскулінних назв має у словнику неокласиків нерегулярний характер, як і в поетичному мовленні 20–30-х років у цілому.

Залежно від потреб номінативного характеру з’являються у словнику неокласиків інновації на позначення збірних назв осіб. Вони утворюються за продуктивним у сучасній українській мові типом “І + -ств-о”: титанство (МЗ) ← титан, татарство (ЮК) ← татарин та непродуктивними – “І + -ї-а”: нащаддя (МЗ) ← нащадок, “І + -изн-а”: трупизна (ЮК) ← труп. Останній новотвір містить у своїй семантиці виразну негативну конотацію, зумовлену значенням мотивуючого іменника: “Людей, мов крам, жандармам продавав / торгаш жидівський, зрадник Азеф, / що черв’яком у душі влазив / і на гнилій трупизні жирував”.

Як бачимо, неокласики активно використовували суфіксальний спосіб для творення okazіональних назв осіб.

Загальне словотвірне значення “носії ознаки” реалізується й у інших конкретних значеннях, жодне з яких не представлене значною кількістю дериватів:

– результат дії – “Д + -овиц-я”: плясовиця (ЮК) ← плясати. Новотвір є нестандартним та незвичним для української мови, оскільки мотивується основою російського дієслова плясать “двигаться скачками, подпрыгивая, кругообразно, как бы танцуя; беспорядочно колебаться, быстро двигаться” [СРЯ, т. III, с. 148]. Значення російської лексики трансформується в утворений іменник, який

вживається для позначення узагальненого образу сукупності істот, що виконують названі дії: швидко і безперестанно рухаються, безладно коливаються, врізнобіч стрибають. У контексті новотвір відтворює авторські уявлення про шабаш нечистої сили: “Яка страшна, потворна плясовиця! / В тім вихорі, що все утяг у вир, / не відрізниш, де чорт, а де чортиця, / чи то сукуб, інкуб чи звір”. Вживання загальнономовного слова танець було неможливим, оскільки воно має інший семантичний відтінок – “сукупність пластичних і ритмічних рухів певного темпу і характеру” [СУМ, т. X, с. 32]. Тобто виникнення інновації зумовлене творчим задумом автора і пошуком необхідного лексичного відповідника для точного відтворення власного бачення зображуваного;

– результат дії зі значенням збірності – “Д + -ин-и”: обрушини (ДХ) ← обрушувати(ся), розсипини (МЗ) ← розсипати(ся);

– місце, призначене для виконання дії – “Д + -ищ-е/-бищ-е”: зсипище (МЗ) ← зсипати, сівбище (ЮК) ← сіяти.

– місце, яке є наслідком дії, названої мотивуючою основою – “Д + -лин-а”: погорілина (МЗ) ← погоріти.

– назви частин цілого за характерною ознакою – “П + -ин-а” кінцевина (МЗ) ← кінцевий, круглина (МЗ) ← круглий.

– назви конкретних предметів та різних виробів – “Д + -алн-о”: кружально (МЗ) ← кружитися (інновація є синонімом загальноновживаної лексики дзига); “П + -к-а”: слонівка (МЗ) ← слоновий (семантично новотвір мотивується словосполученням слонова кістка і позначає виріб із цього матеріалу); “І + -ощ-і”: смакощі (МР) ← смак.

У художніх текстах неокласиків широко вживаються іменники із загальним значенням абстрагованої ознаки, які характеризуються здатністю лаконічно відтворювати місткий узагальнений образ, поширюючи ознаку з частини на ціле, або виділяти важливу, на думку автора, ознаку.

Серед афіксальних словотворчих засобів, якими послуговувалися неокласики, одним із найпродуктивніших був суфікс -ість. Уживання іменників на -ість є загальною тенденцією індивідуально-авторського словотвору в поетичному мовленні 20–30-х років (пор: сніжність, зрадність, невпійманість (Б.-І. Антонич), майбутність, невстрашимість, непройденість (В. Бобинський), випраглість, речевість (О. Ольжич), невичерпальність, несмертельність (Є. Мала-

нюк), встидливість, чулість (В. Поліщук) та ін.) Значною кількістю інновацій репрезентовано словотвірний тип “П + -ість” у поетичному лексиконі М. Семенка (напр.: безразковість, зойкність, крейдянність, примушеність, огневість) де  $\approx 5\%$  становлять деривати з -ість від загальної кількості новотворів [3, 96]. Авторські іменники неокласиків з суфіксом -ість складають  $\approx 1,5\%$  у їхньому словнику.

Висока продуктивність суфікса -ість пояснюється його здатністю сполучатися з необмеженим колом прикметникових та дієприкметникових твірних основ. У літературній мові узуальні деривати мотивуються якісними та відносними прикметниками: простими, суфіксальними, префіксальними, префіксально-суфіксальними, складними та практично усіма різновидами дієприкметників, у тому числі ад’єктивованих [8, 113]. У художньому мовленні суфікс -ість розширює потенції сполучуваності і може приєднуватися до okazіональних твірних основ, тобто до тих прикметників чи дієприкметників, які у мові відсутні.

У доробку неокласиків авторські іменники цього словотвірного типу мотивуються різноструктурними прикметниками (ненатлість (МЗ)  $\leftarrow$  ненатлий, рідність (МР)  $\leftarrow$  рідний, дотикальність (МЗ)  $\leftarrow$  дотикальний, невідкличність (ЮК)  $\leftarrow$  невідкличний, боговитість (МЗ)  $\leftarrow$  боговитий) та дієприкметниками (затасність (МР)  $\leftarrow$  затасний, пошматованість (ЮК)  $\leftarrow$  пошматований). Новотвір боговитість походить від okazіонального прикметника, зафіксованого у творчості того ж автора. Частина інновацій утворена з пропуском дериваційної ланки, тобто у літературній мові відсутні мотивуючі прикметники: ясминність (ЮК)  $\leftarrow$  /ясминний/  $\leftarrow$  ясмин “жасмин” [СУМ, т. XI, с. 654]; недіткненність (МЗ)  $\leftarrow$  /недіткнений/  $\leftarrow$  не діткнутися; неуїнятність (МЗ)  $\leftarrow$  /неуїнятний/  $\leftarrow$  не уїняти; чи дієприкметники: докінченість (ЮК)  $\leftarrow$  /докінчений/  $\leftarrow$  докінчити; незміримість (МР)  $\leftarrow$  /незміримий/  $\leftarrow$  не змірити – (пор. з уз. незмірність); розлеглість (МЗ)  $\leftarrow$  /розлеглий/  $\leftarrow$  розлягти(ся) – (процес деривації супроводжується морфологічним чергуванням /a/ : /e/).

Інновації, утворені від прикметників, мають переважно значення якості, властивості, а від дієприкметників – стану.

Загалом словам із суфіксом -ість (старослов’янським за походженням) притаманне книжне забарвлення, яким вирізняється більшість новотворів неокласиків: “Так от камінню властивий тя-



гар, ... дотикальність – тілам, недіткненність – порожні” (М. Зеров); “Знов невідкличність і руїна...” (Ю. Клен); “Я пошматованості нависній / різьблену єдність протиставлю...” (Ю. Клен)”.

Залежно від семантики мотивуючих лексем забарвлення книжності може стиратися. Дериват тоді набуває семантичних відтінків інтимності, ліричності, поетичності: “І у п’янку запашність матіол, / в ясминність спогадів далеких...” (Ю. Клен).

Як зазначають фахівці, тип творення відприкметникових іменників з суфіксом -ість є найбільш продуктивним не тільки в українській, але й в інших слов’янських мовах [8, 113]. Тому експресивний потенціал таких слів загалом невисокий. З метою посилення виражальних можливостей загальноновживаних лексем, неокласики оновлюють морфологічну структуру узуальних слів, замінюючи закріплений узусом суфікс іншим, незвичним, напр.:

-иц-я: вічниця (ЮК) ← вічний, (уз. вічність);

-ств-о/-цтв-о: підступство (МЗ) ← підступний, (уз. підступність); задавацтво (МЗ) ← задавака, (уз. задавакуватість).

Інновації з суфіксом -ств-о/-цтв-о вживаються для позначення якостей людини. Характерно, що у художньому мовленні цей суфікс поєднується в основному з твірними основами слів, які мають негативнооцінну конотацію в семантиці, пор. з новотворами інших авторів: скнарство (В. Ковалевський), катство (Л. Д’яченко), а також складний іменник М. Зерова грошохватство.

Особливістю поетичного словника неокласиків є наявність авторських множинних назв абстрагованої ознаки із власне українським суфіксом -ощ-і: вольнощі (МР) ← вільний, гіркощі (МР) ← гіркий, невиннощі (МР) ← невинний, терпкощі (МР, ЮК) ← терпкий. Порівняно зі співвідносними іменниками в формі однини (гіркість, невинність, терпкість) у множинних номінаціях ознака інтенсифікується, “згущується”, у зв’язку з чим значною мірою посилюється емоційне звучання контексту: “Цей біль, ці гіркощі – моєї кров отчизни” (М. Рильський). Серед проаналізованих інновацій інших учасників літературного процесу 20–30-х років подібних утворень не виявлено.

З-поміж авторських іменників неокласиків виділяється незначна група дериватів із загальним словотвірним значенням предметної дії. Творення таких номінацій можна пояснити прагнен-

ням до стислості вислову, що сприяє вираженню узагальнення в мові: замість описових конструкцій, що відтворюють процес, дається назва його в цілому, нерозчленовано, опредмечено [7, 134]. Більшість інновацій утворена без порушень дериваційних норм сучасної української мови. У словотвірній структурі інновацій виділяються такі суфікси:

– нн-я та його варіанти: зав’ядання (ЮК) ← зав’ядати, зблукання (МЗ) ← зблукати, пов’ядання (ПФ) ← пов’ядати, причарування (ПФ) ← причарувати, рожевіння (МР) ← рожевіти, рокування (МЗ) ← рокувати, спалахання (ЮК) ← спалахувати (суфікс –анн-я приєднується до усіченої основи мотивуючого дієслова);

– ництв-о: зводництво (МЗ) ← зводити “знищувати, губити, за-напащати кого-, що-небудь” [СУМ, т. III, с. 351], здобичництво (МЗ) ← здобич. Останній дериват формально мотивується іменником, але семантично співвідносний з дієсловом грабувати. Новотвори вказують на заняття осіб;

– j-а: пожертя (МЗ) ← пожерти. В інновації зберігається недовжений інфінітивний -т- мотивуючого дієслова;

– ізаціj-а: балканізація (ЮК) ← Балкани.

Серед аналізованих інновацій переважають деривати з книжним забарвленням у семантиці, якого вони набувають у контексті. В окремих новотворах книжний відтінок суфікса -нн-я посилюється поєднанням його із застарілими чи рідковживаними словами, напр.: рокування, зблукання, зводництво та ін. Для поетичного мовлення 20–30-х років новотвори з таким відтінком нехарактерні. В цілому інновації зі значенням опредметненої дії у доробку поетів аналізованого періоду також є рідковживаними. Незначною продуктивністю відзначаються лише деривати з суфіксом -нн-я: випроміння, звиріння (П. Тичина), похмелення (В. Бобинський), зорення (Є. Маланюк).

Отже, за допомогою суфіксального способу неокласики утворили значну кількість іменникових інновацій. Серед них переважають оригінальні експресивні одиниці, які відображають авторське сприйняття навколишнього світу. Серед новотворів наявні й словотвірні варіанти загальноновживаних слів. Поява таких інновацій зумовлювалася здебільшого версифікаційними потребами. Найпродуктивнішими в оказіональному словотворі неокласиків є типи “Д + -ник”, “І + -ник”, “П + -ість”, “Д + -нн-я”, які активно вико-

ристовуються для продукування нових слів багатьма поетами 20-30-х років ХХ ст. (М. Семенком, В. Бобинським, Б.-І. Антоничем та ін.). Проте стилістична та семантична реалізація цих типів у творчості поетів “п’ятірнього грона” має свої особливості. Більшість новотворів неокласиків вирізняється книжним забарвленням.

Особливістю художнього словника поетів неокласиків є наявність авторських множинних назв абстрагованої ознаки із власне українським суфіксом -ощ-і. Решта словотвірних типів у доробку “п’ятірнього грона”, як і їхніх сучасників, репрезентовано здебільшого одиничними дериватами.

Подальше дослідження індивідуально-авторських новотворів неокласиків у зіставленні з фактами авторського словотвору інших поетів 20–30-х років ХХ ст. є перспективним, оскільки дозволить виявити спільні й відмінні особливості у продукуванні нових одиниць авторами цього хронологічного періоду, простежити взаємовпливи у творчості представників різних літературних угруповань і напрямків.

## Література

1. Вокальчук Г. М. Індивідуально-авторські назви осіб у поезії неокласиків // Актуальні проблеми сучасної філології. – Рівне: Інформ.-вид. відділ Рівн. держ. педінституту, 1998. – С. 49–55.
2. Вокальчук Г. М. Оказіональна номінація осіб в українській поезії 20–30-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1991. – 23 с.
3. Вокальчук Г. М. “Я – беззразковості поет” (Словотворчість Михайля Семенка): Монографія. – Рівне: Перспектива, 2006. – 201 с.
4. Зіневич Л. В. Мовна майстерність Миколи Зерова: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2002. – 19 с.
5. Калетнік А. А. Лінгвістичний статус неологізмів у неокласичному тексті: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2008. – 16 с.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
7. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови. – К.: Либідь, 1993. – 248 с.
8. Родніна Л. О. Суфіксальний словотвір іменників // Словотвір сучасної української літературної мови / Відп. ред. М. А. Жовтобрюх. – К.: Наука, 1979. – С. 57–118.

УДК 81'366

Галаур С. П.

## ЯВИЩЕ ПРЕФІКСАЛЬНО-ПРИЙМЕННИКОВОЇ КОРЕЛЯЦІЇ: ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

*У статті розглянено історію вивчення питання префіксально-прийменникової кореляції, окреслено основні підходи щодо трактування явища семантичного узгодження на префіксально-прийменниковому зрізі, схарактеризовано традиційні та новаторські погляди на наявність чи відсутність смислового співвідношення між дієслівними префіксами і прийменниками відмінкових форм у реченні, з'ясовано перспективи дослідження так званого феномену “префікс/прийменник” на сучасному етапі розвитку семантичного синтаксису.*

*The article deals with the history of studying of the prefix and pronominal correlation and outlines the main approaches to the defining the phenomenon of the semantic concordance at the prefix and pronominal level, the traditional and innovative views on availability or absence of correlation of meaning of verbal prefixes and pronouns in the case forms in the sentence. It also clears up the prospects of investigation of so-called “prefix/pronoun” phenomenon at the current stage of development of the semantic syntax.*

У синтаксичних дослідженнях останніх років, присвячених аналізу семантичної та формально-граматичної структури речення, лексико-семантичної наповнюваності його конститутивних позицій, динаміки прийменникової системи української мови, приділено значну увагу явищу смислового узгодження на префіксально-прийменниковому зрізі (див.: [5; 10; 18; 19]). В українській лінгвістиці утрадиційнився термін “префіксально-прийменникова кореляція”. Залежно від семантичної відповідності/невідповідності префікса та прийменника, дослідники розрізняють безпосередній/опосередкований тип кореляції. У сучасних мовознавчих сту-

діях, метою яких є опис валентності предикатів руху, переміщення, з'ясування синтаксичної сполучуваності префіксальних дієслів із прийменниково-відмінковими формами директивного та транзитивного значення (Л. В. Ємельянова, О. В. Невмивака, М. І. Степаненко, Л. Ферм та ін.), питання префіксально-прийменникової кореляції (далі ППК) вирішується неоднозначно, спостерігаються розбіжності в поглядах на функціональну роль префіксів, прийменників та субстантивів у валентній рамці  $P[prefVf]+[prep+Nx]$ . Попри значну кількість монографій, дисертаційних робіт, статей, у яких різноаспектно інтерпретується механізм ППК, майже не дослідженою залишається семантико-синтаксична природа узгодження на рівні  $pref \leftrightarrow prep$ . Щоб проаналізувати її, необхідно розглянути традиційні погляди, новаторські ідеї, різні підходи до трактування так званого феномену “префікс/прийменник”, що і є метою нашої розвідки.

Перші спроби схарактеризувати префіксально-прийменникову кореляцію О. С. Скоблікова пов'язує з академічною “Российской грамматикой” 1802 року, де обґрунтовано положення про вплив префікса на сполучуваність дієслова з прийменниково-відмінковою формою та відповідність прийменника префіксові [16, 9]. Правило, сформульоване в граматиці, знайшло своє відображення і в подальших працях відомих російських мовознавців XIX століття. Л. Ферм зазначає, що О. Х. Востоков (“Русская грамматика”, 1831 рік) поділяє всі прийменники на дві групи: вільні та допоміжні. До другої групи він включає і ті прийменники, які дублюють дієслівні префікси, хоч обов'язковим таке дублювання не називає. М. Греч (“Практическая русская грамматика”, 1934 рік), І. Давидов (“Опыт общесравнительной грамматики русского языка”, 1852 рік) теж не констатують, що відповідність між префіксом та прийменником є постійною [19, 9–13]. Слід наголосити, що префікси у вказаних працях названо прийменниками, які вживаються разом з дієсловами, на відміну від прийменників, здатних функціонувати самостійно.

У загальних синтаксичних дослідженнях XX століття, присвячених питанням керування, проблема сполучуваності префіксальних дієслів руху з прийменниково-відмінковими формами зі значенням “старт” або “фініш” належить до найактуальніших. Майже в усіх із них превалує ідея дублювання префікса приймен-

ником. Так, В. В. Виноградов, покликаючись на праці О. Востокова, М. Греча та І. Давидова, формулює “закон подвоєння префікса-прийменника”. “Вираження прийменникової залежності від префіксальних дієслів, – згідно з його концепцією, – підкоряється ... своєрідному законові подвоєння префікса-прийменника. ...Дієслівний префікс ніби вимагає вживання прийменника-омоніма чи синоніма для позначення об’єктних відношень...” [4, 643].

Пізніше універсальне правило В. В. Виноградова, яке регулює відношення між компонентами словосполучення з опорним префіксальним дієсловом руху, уточнювали, доповнювали інші вчені. Наприклад, Є. М. Галкіна-Федорук характеризує керування в словосполученнях з обставинними відношеннями, де дієслово має префікс просторової семантики, сильним [7, 29]. М. М. Прокопович наголошує на впливі словотвірної структури детермінувального слова на форму залежного компонента [15, 9].

Уперше заперечила “закон подвоєння префікса/прийменника” М. Д. Лесник. Пов’язуючи сильне/слабке керування з відповідністю/невідповідністю префікса та прийменника, дослідниця переконливо доводить, що залежність прийменниково-відмінкової форми від дієслова виявляється не завжди, а прийменник у прийменниково-субстантивній формі визначається не префіксом, а значенням іменника [12, 17–18]. О. С. Скоблікова, порівнюючи сполучувальні можливості префіксальних та безпрефіксних дієслів руху, диференціює такі вербативи на чотири групи за ступенем вільної сполучуваності з формами, що позначають напрямом: 1) дієслова, що позначають рух або переміщення об’єкта незалежно від його конкретного напрямку, 2) дієслова, що конкретизують напрям руху в загальних рисах, 3) дієслова, у лексичному значенні яких за допомогою префікса виражається не лише загальний напрям, але й конкретне співвідношення з предметом, 4) дієслова, у лексичному значенні яких увага фокусується на переміщенні з одного пункту в інший. “Залежна прийменниково-іменникова конструкція, – робить далі вона висновок, – обирається не на основі формального дублювання префікса, а залежно від того, яке просторове відношення з предметом треба показати ...” [16, 62–65].

В українській та російській лінгвістиці з’являються спроби

“примирити” “закон” В. В. Виноградова з усвідомленням існування багатоманітних суперечливих мовних фактів, які фіксують невідповідність семантики префікса та прийменника в реченнях із просторовими відношеннями. Так, В. Г. Войцехівська припускає, що спочатку кожен префікс міг керувати лише однією прийменниково-відмінковою формою, оскільки він мав у складі дієслів руху лише первинне просторове значення, не ускладнене іншими, нелокальними, значеннями. Унаслідок десемантизації багатьох префіксів, послаблення їхнього первинного локального значення, а згодом загальної мовної категоризації та глибинного осмислення концептів часу, кількості, мети тощо втрачається суворість відповідності між префіксом та прийменником у складі префіксально-прийменникової форми. Семантичне узгодження/неузгодження префікса та прийменника В. Г. Войцехівська пояснює наявністю в дієслові характерного/нехарактерного префікса [6]. Цю концепцію розвиває й Г. А. Брусенська, визначаючи префікси відповідні/невідповідні значенню дієслова [3]. “Розмитість” принципів, за якими поділені префікси у В. Г. Войцехівської та Г. А. Брусенської, знайшли критику в дисертаційній роботі Л. В. Ємельянової, яка доводить, що в префіксального дієслова не завжди можна констатувати превалювання лише одного прийменника [9, 21–22].

Серйозну спробу проаналізувати явище прийменниково-префіксальної залежності здійснено В. М. Григоряном. Він намагається дати відповідь на питання, чи може морфемна будова слова вплинути на його здатність керувати іншими словами: “Семантика префіксів є головною перешкодою для того, щоб був зреалізований повний спектр компонентів, залежних від дієслова руху. Семантика префікса зосереджує увагу на одному з основних компонентів тріади: початок, кінець, шлях” [8, 175]. Між морфемною організацією вербатива та його можливістю керувати, – стверджує В. М. Григорян, – існує зв’язок, точніше “детермінізм”, вияв якого залежить від “сили” префікса.

Отже, лінгвісти, які вивчали питання сполучуваності та ППК, орієнтувалися здебільшого на традиційний підхід. Лише деякі з них або категоричні у своїх висновках, або допускають відхилення від “закону подвоєння префікса/прийменника”. Поступово очевидним ставало те, що абсолютної відповідності між префіксом та

прийменником не існує.

Із середини ХХ століття мовні факти аналізують не лише з власне-лінгвального, а й з екстралінгвального погляду. У 1947 році С. Д. Кацнельсоном уведено поняття валентності, що позначає наявність у слова актантних позицій, які заповнюються на логічному, семантичному та синтаксичному рівнях. На тлі теорії валентності досліджується кореляція префікса та прийменника в реченнях, що описують ситуацію переміщення. Логіка відношень між елементами такої ситуації взаємодіє зі семантикою просторового іменника, що позначає локативний орієнтир, унаслідок чого створюється основа для семантико-синтаксичного втілення тих або тих просторово-директивних і просторово-транзитивних конструкцій у мові. Розгляд семантичної структури речення з опорою на валентний потенціал дієслівного предиката, що має префіксальну будову, уможливило вирізнення ядра семантичної структури речення та дає змогу зробити певні висновки, важливі для дослідження ППК. Окреслимо деякі з них.

Префікс, сполучаючись із вербативом, виражає різні локативні значення разом із семантикою руху, тому префіксальне дієслово, яке виконує в реченні роль предиката, містить сему “рух” (дійсний чи уявний), що є умовою для формування локативно-директивного плану змісту. Префікси, які репрезентують різні параметри локативної семантики, формують дієслівні структури здебільшого з предикатами дії. Як зазначають О. К. Безпояско і К. Г. Городенська, така особливість їх комбінаторики дає підстави зробити висновок про однотипність семантичної структури префіксальних дієслів [2, 15]. Префіксальні акціональні предикати руху реалізують свій лінійний потенціал так. Їх валентні позиції не відрізняються від валентних позицій простих дієслів: вони заповнюються іменниковими компонентами зі значенням суб’єкта – істоти, що виконує дію, інструментальності – засобу, за допомогою якого дія здійснюється, а також двома локативними синтаксемами – вихідним та кінцевим пунктами руху (двома вимірами напрямку, оскільки значення дієслова безпосередньо пов’язане з просторовою організацією світу). М. В. Мірченко стверджує загальну шестикомпонентність і п’ятивалентність таких предикатів, до валентної рамки яких уходить і локативна синтаксема із значенням шляху руху [12,



100–101]. Однак предикати дії не є однорідними. З-поміж префіксальних дієслів вирізняються такі, які отримують сему “рух” лише за умови префіксації. За дослідженнями Л. Ферм, вони стають носіями тільки однієї валентності напрямку, залежно від того, яким префіксом – аблативним чи лативним – відбулася префіксація [19, 47]. Звідси стає зрозумілим, чому префікс *до-*, уживаючись із дієсловами руху, корелює в реченні з прийменниками, наприклад, *з, від*, а поєднуючись із дієсловами конкретної фізичної дії, співвідноситься лише з однойменним прийменником *до*: ... *він добрів з Подолу до приміщення* (Ю. Покальчук), *Від ... столу ... долинув ... передзвін* (В. Малик), *але ... /Всеслав/ до престолу ... доторкнувся* (Н. Забіла), *Це треба теж до справи долучить* (Л. Костенко).

Облігаторність прийменниково-відмінкової форми при префіксальному дієслові детермінується автосемантиєю/синсемантиєю слова. М. І. Степаненко, зокрема, зауважує, що префікс може переводити дієслово із розряду автосемантичної лексики до розряду синсемантичної, виступати сигналом обов’язкової присутності в придієслівній позиції обставинного конкретизатора [17, 153]. Цікавою є думка про те, що типовою функцією дієслівних префіксів української мови є функція заміщення: префікси субституують у формально-граматичній структурі дієслів локатив і корелюють із локативним аргументом [2, 165–174]. Л. Ферм вважає валентність префіксального дієслова, яка збігається зі значенням префікса, центральною, сильною, на відміну від слабкої, периферійної валентності, яка не відповідає семантиці префікса [19, 43–44]. Безпосередню кореляцію пов’язують із центральною, обов’язковою валентністю префіксального дієслова, тоді як периферійна, факультативна валентність зумовлює її опосередкований різновид.

Концептуальні засади теорії валентного аналізу з розвитком лінгвістичної науки змінюються. Еволюціонували погляди мовознавців і на проблему ППК. Уже В. Г. Войцехівська констатує, що прийменник у ланцюгу  $\text{pref} \leftrightarrow \text{rpr}$  “перебуває у подвійній співвідносності – з дієсловом і з іменником: префікс дієслова виначає загальне коло можливих прийменників-корелятивів, а лексична природа іменника та основи дієслова зумовлює вживання певного прийменника у кожному конкретному випадку” [6, 54]. Таку думку розвивав М. І. Степаненко, описуючи взаємодію

формально-граматичної та семантичної валентності у формуванні й вираженні локативно-директивних та локативно-транзитивних відношень і поставивши в центрі прийменник [18]. Цікавою є концепція Л. Ферм. Посилаючись на Г. О. Золотову, вона зазначає, що прийменниково-відмінкова форма самостійно, без дієслова, може виражати напрямок і ніби потребує дієслова із семантикою руху та з певним маркером додаткової директивної характеристики [19, 60], тобто лише прийменник диктує вибір префікса, а між прийменником та префіксом не встановлюється кореляція, а спостерігається детермінізм.

У другій половині ХХ століття дослідники ППК, погоджуючись із тим, що при діахронічному підході первинні прийменники переважно співвідносяться з префіксами, намагаються “вийти з-під гіпнозу” історичного фактора, адекватно оцінити мовні явища і цікавляться передусім причинами відсутності семантичної схожості в співвідношенні  $\text{pref} \leftrightarrow \text{rper}$ . Серед цікавих висновків варто визначити такі. Ю. Д. Апресян помічає, що сполучуваність префікса з прийменником визначається не стільки “фізичною подібністю” чи спільною генетичною похідністю, скільки тотожністю просторових відношень, які вони виражають [1, 53–54]. Наприклад, префікс *в-* та прийменник *під* позначають знаходження всередині просторового орієнтира, тому можуть корелювати між собою: ... *скульптор увійшов під* склепіння (*Із газети*); Вони ... *влетіли ... під* міст (*Б. Волошин*). Ю. П. Князев радить звертати увагу на геометричні властивості об’єкта, який репрезентує сполучення “прийменник + ім’я”, оскільки вони можуть впливати на сполучуваність [11, 104–106]. Відсутність семантичної тотожності між префіксом та прийменником Л. В. Ємельянова вбачає в тому, що префікси виражають у дієслові директивне значення, а прийменники можуть використовуватися і для позначення місцезрештування. Норми використання прийменниково-відмінкових форм, що описують статичну ситуацію, автоматично можуть переноситися для позначення ситуації руху. Під час позначення руху допускається менша диференціація локативних значень, ніж при позначенні місцезрештування в ситуації спокою, що проявляється як можливість уживання при префіксальному дієслові руху різних, а іноді й усіх можливих прийменниково-відмінкових форм із просторовим значенням [9,

23]. Л. Ферм пояснює причини відсутності “детермінізму” між прийменниками та префіксами такими чинниками: 1) прийменниково-директивними відношеннями, які необхідно позначити, 2) семантикою іменника в прийменниково-відмінковій формі, 3) сумісністю значень орієнтацій, закладених у прийменниково-відмінковій формі та в префіксі, 4) перспективою спостерігача, 5) переважанням певних форм у мові [19, 61–67]. Поширеною стає думка про те, що вираження просторових відношень, зокрема й тих, які встановлюються між префіксами та прийменниками, може варіюватися залежно від індивіда, його сприйняття та тлумачення реальної дійсності.

Новий етап у вивченні ППК розпочався з інтенсивним розвитком синтаксичної семантики в кінці ХХ століття, основні тенденції якої “пов’язані з розглядом об’єктивно-сміслового змісту речення як відображення чи зображення певного явища об’єктивної дійсності” [10, 270]. Цей етап викликав неабиякий інтерес до денотативного аспекту речення (В. В. Богданов, І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський та ін.). Денотативна структура висловлювання розглядається як така, що відображає конкретну, унікальну типову ситуацію. Цікавими для нас є думки різних мовознавців щодо структури локативної типової ситуації (Є. Ю. Владимирський, М. В. Всеволодова, В. Г. Гак, Б. Ландау, Л. Талмі та ін.).

Як бачимо, чинники та закономірності, які впливають на співвідношення префіксів та прийменників, залишаються до кінця не з’ясованими, а спроби проаналізувати кореляцію  $pref \leftrightarrow prer$  і надалі будуть актуальними. Такі дослідження стануть перспективними, якщо врахувати, на нашу думку, останні здобутки синтаксичної науки, з-поміж яких найважливішими є такі.

ППК дієслівного предиката має розглядатися на тлі семантико-синтаксичних відношень у реченні. Слід узяти до уваги, що ППК може регулярно фіксуватися в реченнях і з темпоральними відношеннями (про це зазначав у своїх дослідженнях М. І. Степаненко), а аналітичні морфеми-постфікси (І. Р. Вихованець) створюють передумови для фіксації об’єктних відношень. Опис ППК має ґрунтуватися на висновках спільного відкритого міжнародного проекту “Слов’янські прийменники в синхронії і діяхронії: морфологія і синтаксис”, автором та організатором якого є М. В. Всеволодова, а активним учасником – кафедра української мови ДонНУ під керів-

ництвом А. П. Загнітка; здобутках І. Р. Вихованця, А. П. Загнітка, М. В. Мірченка та ін. у вивченні підкатегорії локативного предиката та ролі аналітичних морфем-постфіксів у формуванні синкретичних предикатів; останніх студіях префіксального словотвору українських дієслів та способів орієнтації дії за допомогою префіксів (С. О. Соколова та ін.). Означена проблема перетинається з ідеями дослідників топологічних характеристик локативних синтаксем (Ю. М. Болотіна, В. В. Коломийцева та ін.), класифікацій просторових орієнтирів (А. Д. Великорецький, О. Ю. Сльозкіна), теорії комунікативних рангів (О.В. Падучева та ін.) тощо.

### Література

1. Апресян Ю. Д. Опыт описания значений глаголов по их синтаксическим признакам (типам управления) // Вопросы языкознания. – 1965. – № 5. – С. 51–66.
2. Безпояско О. К., Городенська К. Г. Морфеміка української мови. – К.: Наук. думка, 1987. – 212 с.
3. Брусенская Г. А. Особенности сочетаемости глаголов движения в современном русском языке // Вопросы грамматического строя современного русского языка. Сборник статей / Н. Н. Прокопович и др. – М., 1972. – С. 120–126.
4. Виноградов В. В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М.-Л.: Учпедгиз, 1947. – 784 с.
5. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови. – К.: Наук. думка, 1980. – 286 с.
6. Войцехівська В. Г. Придієслівне керування в сучасній українській мові (Словосполучення з префіксально-прийменниковою кореляцією): Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1969. – 342 с.
7. Войцехівська В. Г. Прийменникове керування дієслів з префіксом ви- // Синтаксична будова української мови (Синтаксичні категорії і зв'язки). – К., 1968. – С. 57–66.
8. Галкина-Федорук Е. М. Синтаксис современного русского языка / Е. М. Галкина-Федорук и др. – М.: Учпедгиз, 1957. – 265 с.
9. Григорян В. М. Префиксальные глаголы и их управляющие свойства в современном русском языке. – Ереван, 1984. – 202 с.
10. Емельянова Л. В. Семантико-синтаксический и логический аспекты сочетаемости приставочных глаголов перемещения с предлож-

но-падежными конструкциями направления: Дисс. на соиск....канд. филол. наук. – Великий Новгород, 2003. – 166 с.

11. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови: Синтаксис. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.

12. Князев Ю. П. Обозначение направленного движения в русском языке: средства выражения, семантика и прагматика. – Дубна, 1999. – 302 с.

13. Лесник М. Д. Сильное управление глаголов с приставкой в- // Учёные записки ЛГУ. Серия филологических наук 322. – Вып. 68. – Л., 1963. – С. 46–63.

14. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій: Монографія. – Вид. 2-ге, перероблене. – Луцьк: Ред. вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2004. – 394 с.

15. Прокопович Н. Н. Именное и глагольное управление в современном русском языке. – М.: Просвещение, 1981. – 333 с.

16. Скобликова Е. С. Согласование и управление в русском языке. – М.: Просвещение, 1971. – 239 с.

17. Степаненко М. І. Морфемна будова предиката й структурно-значеннєва завершеність речення // Актуальні проблеми граматики: Збірник наукових праць/ Ред. кол.: В. Ожоган та ін.: Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 1997. – Вип. 2. – 210 с.

18. Степаненко М. І. Просторові поширювачі у структурі простого речення: Монографія. – Полтава: АСМІ, 2004. – 464 с.

19. Ферм Л. Выражение направления при приставочных глаголах перемещения в современном русском языке. К вопросу префиксально-предложного детерминизма. – Stockholm: Uppsala, 1990. – 188 с.

УДК 81'367

Грицик Н.

## КЛЮЧОВІ ОБРАЗИ У ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК

*У статті здійснено розгляд ключових словесних образів, які формують основу індивідуального поетичного словника Віри Вовк. Розглянуто особливості авторської репрезентації образу Україна, концепту час, назв природних стихій та найчастотніше вживаної колоративної лексики.*

*This article deals with the problem of dominant verbal signs of V. Vovk's individual poetic vocabulary. The peculiarities of author's representation of Ukraine, the concept time (час), nominations of natural elements and colours are investigated.*

У сучасній українській лінгвостилістиці дослідження мовотворчості Віри Вовк здійснюється у контексті вивчення мовностилістичних систем авторів української діаспори. На сьогодні вже набутий достатньо продуктивний досвід з'ясування фоностилістичних (Г. Сюта), лексико-семантичних (Н. Грицик, О. Бірюкова), структурно-граматичних рис її індивідуальної поетики. Завданням цієї розвідки стане визначення найвиразніших словесних образів, семантичне навантаження та функціональна активність яких дозволяє визнати їх ключовими для поетичного словника цієї авторки. До таких зараховуємо передусім макрообраз *Україна*, концептуальний образ *час*, а також складники лексико-тематичних груп „назви природних стихій” та „назви кольорів”, які у поезії Віри Вовк формують показові, семантично й кількісно репрезентативні мікропарадигми.

Семантичне розгортання образу *Україна* традиційно пов'язане з текстовою актуалізацією художнього топонімікону. У мовостилі В. Вовк він репрезентований ключовою лексемою *Україна* та її топонімічними конкретизаторами *Київ, Львів, Дніпро, Карпати*, тобто власними назвами, які не тільки об'єктивно маркують національний географічний простір, але й мають виразне етнокультурне навантаження, пор.: (*Розплющуються зіниці України* (І.У, 26); *Тут*

стане **Київ** золотоголовий (І.У, 24); *Мій призначений / кинув тінь хрестів та бань ворожбитних / на хвилі Дніпра* (Ч. ак., 6); *Небесні дзеркала пливли в Дніпрових водах* (М., б/с); *Уночі іскристо світили зорі свій відвічний Львів* (П., 18).

Однак у розбудові ключового образу *Україна* беруть участь не тільки найвідоміші топонімічні асоціати. Семантичні проміжки між названими концептуальними топонімами авторка заповнює естетично модифікованими регіональними назвами *Почаїв, Іржавець, Самбір, Гошів, Кути, Тюдів, Підзамчя, Прут, Вижниця, Глибокі Доли* тощо. В авторських поетичних контекстах вони оформлюються як мовні знаки “малої вітчизни”: *Ти [Богородиця] з Почасва і з Іржавця, з Самбора, з Зарваниці і з Гошова* (П., 183); *Міст на Вижницю/ Високо вигнув хребет* (Ч. ак, 53); *Старе Підзамчя осипало рожі* (П., 41). Цілий ряд таких слововживань підпорядковані стилістичній реалізації типових доля діаспорної поезії загалом та ідіопоетики В. Вовк зокрема мотивів туги за втраченою батьківщиною, спогадів про дитинство тощо. Про це свідчать їх загальне ностальгічне забарвлення, насичення інтимізувальними елементами (епітети *рідний, далекий, забутий*), інтенсивність текстового розвитку асоціативного ланцюжка *Україна – спогад, спомин, сон, привид* тощо. Пор.: *Рідний Тюдів біля Кут* (П., 41); *Лине до мене в години пізні / Все, що далеке, давнє, забуте, / Все, що в глибокий спомин закуте, / Привид чи Тюдів, з’ява чи Кути* (Зел. в., 24); *Відпливли до Прута / Твої повір’я й надії* (Ч. ак, 53); *Глибокі Доли, ясне поле / У тиші й волошковім сні* (П., 18). Ці образи, на думку М. Коцюбинської, забезпечують впізнаваність поетичної стихії Віри Вовк, яка реалізується “в усьому: в образній сфері, стихії природи, в географізмах, подієвих та історичних реаліях” [3, 5].

У ролі контекстуальних синонімів до назви *Україна* функціонують також вислови *рідний край, моя земля: за далями далекими .. лишилася моя земля* (Зел. в., 23); *Бачу обриси лиць, чую запах ялиць в ріднім краю* (П., 76.).

Безпосередню семантичну причетність до ключового образу *Україна* виявляє образ *мова*. Він розгортається за рахунок лексем *мова, говір, слово*, епітетна сполучуваність яких із прикметниками *рідний, сопілковий, золотоустий* засвідчує однозначно позитивну їх оцінність: *Люди їх слухали в рідній мові, / в слов’янським говори*

*сопілковім* (І.У, 25); *Зишли йому співати стиха / Слова від мене сопілкові* (П., 59); *Ти передав нам вартості нетлінні / В обряді та золотоустій мові* (І.У, 31).

До ключових одиниць поетичного словника В. Вовк належить концептуальний образ *час*, вербалізований у номінаціях *рік, доба, століття, хвилина, світанок, ранок, день, вечір, сутінки, ніч* та ін. Прикметною ознакою ідіостильового освоєння цієї абстрактно-філософської категорії є її естетизація як мовного знака етнокультури [1; 3]. Адже в інтерпретації авторки цілий ряд абстрактних ознак часу (напр., його минушість, незворотність, циклічність повторюваності пір року, швидкість чи повільність перебігу) набувають візуально й аудіально відчутних обрисів через порівняння, зіставлення із звичними для людини з українським способом мовомислення явищами, рослинами, предметами тощо. Наприклад, швидкоплинність часу передається в оригінальній індивідуально-авторській метафорі *часові коні*: ***Часові коні* зроблені з вітру** (Зел. в., 60); ***Часові коні* біжать, минають, / летять з початків непроглядних, / у досконалий глиб прямують** (Зел. в., 60). Виразно етномаркованими є також: а) епітетна сполука *вишивана ніч*: ***В вишивану ніч загорнути холодні тіла, / засмагли уста напоїти вином*** (П., 80); б) вербалізоване в структурі порівняння асоціативне зіставлення дня із соняшником, що розгортається в лексично-образному ряду *день – сонце – соняшник*: ***Схилився день до заходу, як соняшник*** (П., 75); ***божий день хилить голову / соняшником до заходу*** (П., 384); в) опредметнений побутовизмом *макітра* персоніфікований образ ночі: ***За топірцем манджає білий день, / І ніч готує знов зірок макітру*** (П., 81). Такі метафори свідчать про “органічне постійне відчуття внутрішнього кровного зв’язку з Україною” [3, 8].

Український спосіб світосприйняття і світовідображення домінує і в темпоральних метафорах, які художньо окреслюють особливості настання, перебігу часу, зокрема, певного відтинку доби. У центрі таких образів – переносно вжите дієслово, смислово узгоджене із семантикою метафоризованого компонента через зоосимволи, орнітосимволи: ***День вийшов білою чайкою*** (Ч. ак, 13); ***Як коні, чвалом пронесли віки над ними*** (М., б/с).

Загалом можна відзначити, що образи, які вербалізують абстрактну семантику часу, моделюються в руслі специфічної



філософсько-ностальгійної тональності поезії Віри Вовк і водночас відбивають генетичну закоріненість її індивідуального мовомислення в національну поетичну систему.

Значний корпус аналізованого авторського словника формують одиниці лексико-тематичної групи “назви природних стихій”. Передусім це образ *небо*, назви небесних світил (*сонце, місяць, зорі*) та назви явищ природи. Їх текстове розгортання у поезії В. Вовк має ряд структурно-семантичних особливостей. Так, за нашими спостереженнями, образ *небо* структурується різними функціонально-естетичними моделями, найбільш показовими з яких виявляються: а) епітетизована антропоморфізація (*Знову блаватніс небо струнке* (І.У, 42); б) епітетна й метафорична зооморфізація (*небо повне лагідних отар* (П., 80); *Небо заповнила / Овеча лагідність хмар* (Ч. ак, 18); в) метафорично-опредметнювальна побутовизація (*Прикриє неба оксамитна плахта / Твоє чуття, і божевільне серце* (П., 152).

Колірні ознаки неба передаються епітетами з конкретно-чуттєвим змістом: *голубе небо гасне* (І.У, 43); *Небо ширить сизі крила* (І.У, 5).

Продуктивними текстотвірними елементами поетичного словника Віри Вовк слід визнати астроніми *сонце, місяць, зорі*. Зазвичай їх метафоричне осмислення і репрезентація відбувається цілковито в руслі національної словесної традиції, згідно з якою однією з домінантних смислотвірних сем є ‘колір’. Відповідно до цього усталюється індивідуальна норма епітетної сполучуваності: *сонце – золоте, місяць – срібний, зоря – срібна*, пор.: *золоте сонце на піраміді граніту* (Ч. ак., 24); *несміло виткнувся з-за хмари срібний ріжок молодика* (М., б/с); *Зійшла назустріч срібна зірниця* (Т., 69). Крім таких прикметників з експресивно нейтральною або конвенціоналізованою колірною семантикою щодо астронімів, уживаються й експресивно-оцінні епітети: а) піднесено-урочистого звучання (*Предвічне сонце встає із хвилі* (І.У, 5) або знижено-оцінні (*розбитий місяць / в калейдоскопі собору* (М., б/с); *лиш людодіне сонце понад вами* (І.У, 36).

Інтимно-лірична тональність притаманна складним метафоричним комплексам, у рамках яких номінація *зоря* стає елементом лексично-образного ряду *Бог – небо – сонце* і сакралізується. Пор.:

*Та пісня, що не гине у могилі, / Полине вгору й, розірвавши небо,  
/ Впаде в долоні **Бога**, як **зоря**; Оті пречисті, сині, де сяють, Як  
сонце й зорі, – Господа сліди* (І.У., 24).

Колірні номінації формують обширний фрагмент індивідуальної мовної картини світу В. Вовк. Повторюваними, найчастотнішими у мові її віршів виявляються назви архетипних (*чорний, білий*), основних спектральних (*червоний, синій, зелений, жовтий*) кольорів. Важливими засобами естетизації поетичного вислову слугують також колірні номінації з традиційною поетичною семантикою (*сірий, срібний, золотий*).

Найпродуктивнішими з погляду поетичного текстотворення Віри Вовк слід визнати колоративи *білий* та *чорний*. Засвідчуючи практично необмежене коло лексико-семантичної сполучуваності, вони не тільки підтримують і продовжують народнопоетичну традицію, але й розвивають її в оригінальних авторських образах. Їх домінування в аналізованій авторській метафорі можна пояснити і належністю чорної та білої барв до архетипних кольоропозначень, через які первісна людина усвідомила поняття кольору [4, 77]. Тому природно, що саме ці колоративи найчастіше залучаються до процесів метафоротворення, виконуючи описову функцію та входячи до складу поетичних характеристик: *Здавалося і квітам, і зелям, / Що ти – весняний **білий день*** (П., 45); *В саду моргали зорі **білі*** (П., 41); ***Чорну скибу** оре плуг* (І.У., 5).

Традиційно позитивною експресією вирізняються мікрообрази, означувані епітетом *білий*. Активно вживаний щодо дистрибутивів будинок, береза, квітка, крило і т. ін., він є і денотативною, і конотативною характеристикою зображуваного: *Над **домом білим**, де живе сусідка, / Де **білі берези** клонились і гнулись, / Ряснів наш гербарій і зіллям, і листям* (П., 54); *Я радо несу під **білим крилом** / Свої скарби таємні* (П., 140); *Моя **душа** роменом **біла*** (П., 52); *Доле, доле, **квітко біла**, / Ти несеш мені весну* (П., 48).

Показовим для поетичного словника В. Вовк є також вживання колірної номінації *білий* у значенні “чистий”, “святий”: *Підносиш **білі непорочні руки** / Благословенням на брудне і красне* (П., 183); *У пралісах, що хижістю роздерті, / **Цвітуть для Бога білі орхідеї*** (П., 87); *Дамо їх Марії з побожного древа / **В білій церкві** на горбі* (П., 130).

Авторське освоєння оцінної семантики *чорного* кольору ґрунтується на традиційному його трактуванні як барви, що пов'язана з негативними явищами, емоціями, сумними подіями тощо, “символізує пійму, смерть, горе, відчай, скорботу, вселенське зло” [5, 410]. Пор. як у складному асоціативному комплексі на позначення неба прикметник *чорний* виконує функцію опосередкованої метафоричної характеристики стрижневого образу: *місяць б'є цяхи/ в запалі груди / випалює чорні печаті* (І.У., 39).

Індивідуально-авторська практика уживання прикметника *чорний* підтверджує згаданий вище її тісний зв'язок із символікою смерті. У такому смислово-експресивному ракурсі епітет сполучається з назвами дерев, етноконотованими назвами місця тощо: *Сонце, де ти?/ В чорному яру / Чорний цвіт* (І.У., 44); *І смерть, може, стукнула легко об шибу / Гілкою чорних акацій* (П., 127); *не приноси мені чорних троянд* (П., 130); *Гляділа смерть недавно ще на них / так чорно, як на перші каравели* (П., 87).

Особливий етнокультурний зміст прочитується в авторській метафорі *смерть* має *чорні писанки* (П., 147). Окрім вербалізованої семантики смерті вона містить також прихований (до того ж не кожним читачем декодовуваний) пласт регіональних гуцульських вірувань і традицій.

У мовотворчості В. Вовк колоратив *чорний* уживається і як психологічний епітет до іменників абстрактної семантики. Зокрема, він виявляється експресивним стрижнем авторського метафоричного осмислення Чорнобильської трагедії: *Чорний жаль, / Чорний жар / Чорний біль / Чорнобиль*. Семантичні приращення, які спостерігаємо у цьому випадку в прикметнику *чорний*, забезпечуються відштовхуванням від прямого колірного значення і переростанням в узагальнено-образне, символічне, в якому домінують семи ‘горе’, ‘смерть’.

Як бачимо, до найбільш семантично й функціонально навантажених одиниць індивідуального словника Віри Вовк належить образ *Україна* (включно з його топонімічними та гідронімічними конкретизаторами), образ *час*, назви природних стихій та колоративи. Зазначаючи помітних функціонально-естетичних трансформацій відповідно до особливостей індивідуально-авторського бачення світу, вони залишаються виразно орієнтованими на побудову національно-культурної парадигми.

**Список умовних скорочень:**

- Зел. в. – Вовк В. Зелене вино. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 79 с.  
І.У. – Вовк В. Іконостас України: містерія. – Нью-Йорк, 1988. – 49 с.  
М. – Вовк В. Меандри: Поезії. – Ріо-де-Жанейро, 1979.  
П. – Вовк В. Поезії. – К.: Родовід, 2000. – 421 с.  
Т. – Вовк В. Триптих до циліндрованих картин Юрія Соловія. – Ріо-де-Жанейро, 1982. – 72 с.  
Ч. ак. – Вовк В. Чорні акації: Поезії. – Мюнхен, 1961. – 64 с.

**Література**

1. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (Стилістика та культура мови). – К.: Довіра, 1999.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006.
3. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк / Вовк В. Поезії – К., 2000.
4. Півторак Г. Сім барв веселки // Мовознавство. – 1969. – №4.
5. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М., 2001.

УДК 81'374.3

Засєкіна С. А.

## ВИКОРИСТАННЯ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ В НАВЧАЛЬНИХ СЛОВНИКАХ

*Стаття присвячена вивченню важливості використання ілюстративного матеріалу. Розглядаються види та вимоги до прикладів, які використовуються в навчальних словниках. Практичною метою статті є на практиці порівняти та аналізувати сучасні паперові та електронні словники англійської мови на предмет якісного та кількісного використання прикладів.*

*The article is concerned with the topic of benefits of illustrative material. The types of examples and the requirements to their usage in English learner's dictionaries are discovered. It is the purpose of this passage to compare and trace examples in different paper-based editions and on-line version of modern dictionary. The investigation asks questions about the quantity and quality of examples in the dictionaries.*

Це добре відомий факт, що важливою частиною процесу навчання мові є використання словника. Оскільки саме словник є головним джерелом як дефініцій чи еквівалентів рідною мовою, так і прикладів вживання мовних одиниць.

Психолінгвістичні дослідження свідчать, що слова не повинні вивчатися ізольовано (наприклад, списки слів і відповідні переклади). Слова повинні відноситися одне до одного за формою і змістом, а також бути в контексті, тобто застосовані в реченнях прикладів і досліджені в текстах. Тому, навчальні словники повинні містити велику кількість речень з текстів та лексикографічних прикладів, які використовуються для того, щоб ілюструвати вживання слів у мові, тобто застосування правил, для формування правильних і значущих речень [2].

Очікування людей щодо словника базуються на тому, для чого вони його використовують. Семюел Джонсон говорив про свій словник: "Цінність роботи має бути оцінена за її користь: не до-

статньо того, щоб словник задовольняв критиків, якщо в той же час він не навчає користувачів [6].”

**Метою** статті є дослідити подання ілюстративного матеріалу в нових навчальних словниках, беручи до уваги те, яку роль мають приклади при вивченні мови. Основне **завдання** статті полягає у тому, щоб визначити важливість використання ілюстративного матеріалу, види та вимоги до прикладів, які використовуються в навчальних словниках, порівняти сучасні паперові та електронні словники англійської мови на предмет якісного та кількісного використання прикладів.

Протягом минулого десятиліття, лексикографічне дослідження все більш і більш зосередилося на словниках, які укладалися за допомогою базованих на корпусах методів. Зростання довіри до корпусів була підкріплена загальною думкою, що самоаналіз лексикографів повинен бути доповненим зовнішнім доказами. Мун зазначає: “Я сприймаю як аксіому те, що ефективні та зрозумілі описи будь-якого виду лексичного елементу повинні бути базовані на доказах, а не інтуїції, і що корпуси забезпечують докази відповідного типу і якості [4].”

Зона ілюстрацій – це те місце, де особливо помітна різниця між різними словниками: вид поданого ілюстративного матеріалу та підхід, узятий для перекладу прикладів. Щодо виду ілюстративного матеріалу, існує ряд можливостей:

- а) немає ілюстрацій взагалі;
- б) короткі придумані приклади, які часто контекстуально недостатні, щоб проілюструвати використання досліджуваної одиниці;
- в) літературні цитати, які іноді поповнені прикладами взятих із ЗМІ або інших словників, і зазвичай обмежені однією цитатою на словникову статтю;
- г) поєднання літературних цитат і придуманих лексикографом прикладів [4].

Більшість навчальних словників подають придумані приклади; цей підхід до подачі ілюстративного матеріалу є простим, а також економним щодо місця на словниковій сторінці. Проте, придумані приклади часто не в змозі забезпечити достатній контекст, який є істотним для розуміння, як вживається досліджувана одиниця. До того ж завжди існує небезпека, що як і винайдені приклади, так і

їх лінгвістичні еквіваленти будуть відображати надання переваги, пов'язані з варіантом мови укладача. Деякі словники поєднують придумані приклади (як їх власні, так і позичені в інших словників) і літературні і/або медіа-цитати. Вичерпні словники дійсно мають перевагу над іншими, завдяки літературних цитат, оскільки укладач може вибрати контекст, який достатній, щоб показати використання даної лексичної одиниці.

Для створення прикладів застосовуються наступні принципи [2]:

а) приклад повинен показувати типовий контекст, в якому може використовуватися структура;

б) приклад показує ряд слів, які зазвичай вживаються з нею;

в) приклад повинен подавати інформацію про вживання того чи іншого слова, але не надавати нові невідомі слова.

Щоб подолати проблему з новими словами в ілюстративних реченнях, кожне слово в словнику може бути зв'язаним з відповідним словниковим входом [2]. Завдяки сучасним технологіям, нові електронні словники можуть забезпечити такий зв'язок, що значно полегшує роботу користувачів з словником.

Щодо перекладу ілюстративного матеріалу, беруться різні підходи. Винайдені приклади незмінно перекладаються безпосередньо лексикографами, і тому переклади можуть відображати власний варіант мови лексикографа (подібно до винайдених прикладів). Ситуація складніша з літературними цитатами, які в деяких словниках перекладені головним чином укладачем словника, а в інших словниках представляються разом з їх виданими перекладами. У вступі до свого словника Я. Рекер пропонує пояснення того, чому укладачі цього словника не використовували деякі видані переклади з Італійських літературних робіт, навіть переклади високої артистичної якості: відповідно до специфічності контексту, перекладачі, можуть замінити один артистичний образ на інший, можуть використати стилістичний прийом, який є відмінним від оригіналу, або придумують частину прикладу для втрати деяких деталей в іншій частині контексту [4]. Отже, такі переклади не зможуть ілюструвати еквіваленти, вибрані укладачами. В той час як існують складнощі пов'язані з неточними, залежними від контексту еквівалентами, висновок, зроблений Я. Рекер не є повністю переконливим, оскільки у словниковому вході повинне

бути місце для творчих специфічних для контексту перекладів. С. Любенський, наприклад, включає літературний ілюстративний матеріал, який відображає так званий “контекстуальний переклад”, який показує особливо вдалі специфічні для контексту переклади [3]. Контекстуальні переклади є прикладом, наскільки доречним може бути переклад, передаючи як семантичні, так і стилістичні відтінки, які були задумані автором.

Використання ілюстративного матеріалу зараз розглядається як необхідна риса будь-якого авторитетного словника. На відміну від перших словників, прикладами у сучасній словниковій статті можуть бути не тільки цитати з творів відомих письменників чи з корпусу будь-яких текстів, але й вигадані лексикографами мовні структури, які, на їхню думку, якнайкраще підтверджують зміст дефініції.

Наочність у словнику має бути тісно пов’язана з педагогічними факторами. Це стосується не тільки того, яку інформацію про слова та їх значення потрібно включити, а також як її подати. Автори Oxford Advanced Learner’s Dictionary зазначають, що вони використовують два підходи щодо презентації значення слова: пояснення та ілюстрація [6]. В навчальному словнику надзвичайно важливо пояснювати значення слова якомога простішими термінами. Не зважаючи на це, саме приклади покажуть як саме потрібно правильно вживати те чи інше слово. Приклади ж, не тільки ілюструють попереднє пояснення, подане в словнику, але також тенденції сполучуваності слова, як воно зазвичай “співіснує” з іншими словами.

Деякі базовані на корпусах словники рекламують велику кількість прикладів, які вони включають. Наприклад, навчальний словник Cobuild містить 55,000 прикладів, а їх Advanced Learner’s Dictionary містить 105,000 прикладів [1]. Укладачі Oxford English Dictionary зазначають, що в цьому словнику вони подають дефініції 600 000 слів та більше, ніж 2,5 мільйонів цитат для того, щоб показати як вживалися слова протягом останніх 1500 років [8]. Проте, навіть якщо словник вже містить велику кількість ілюстративних прикладів, все ще є потреба навіть в більших пропозиціях прикладів [2].

Наступним етапом нашого дослідження буде огляд прикладів в різних паперових виданнях та онлайн версії Oxford Advanced Learner’s Dictionary. Будуть підніматись питання про кількість та якість прикладів у навчальних словниках видавництва Oxford



University Press. Розглянемо таблиці (1, 2, 3) словникових входів на слово *live*, взятих з двох паперових та електронної (онлайн) версії Oxford Advanced Learner's Dictionary:

*Таблиця 1. Словникова стаття на слово live у н'ятому виданні Oxford Advanced Learner's Dictionary [5, 689]*

**live** /lɪv/ *v* **1** to remain alive: [Vpr] *live to a great age* ° *The doctors don't think he will live through the night.* [Vadv] *How long do elephants live?* [V. to inf] *She lived to see many changes.* **2** (fml) (less common than be alive in this sense) to have life; to be alive: [V] *When did Handel live?* **3** to make one's home: [Vadv] *Where do you live?* [Vpr] *live at home/in London/in an apartment.* **4** to spend one's life in a specified way: [V-n] *live and die a bachelor* [Vn] *live a peaceful life* [Vadv] *live honestly/happily/alone* ° *He lives very well* (ie has money to enjoy the luxuries of life). **5** (of abstract thing) to remain in existence; to survive: [V, Vpr] *The memory will live (in my heart) for ever* (ie I will never forget it). **6** to enjoy life fully: [V] *I don't call that living.* ° *I don't want to be stuck in an office all my life – I want to live!*

Як бачимо з таблиці 1, на кожне значення у словниковій статті подається принаймні один приклад. Це дає можливість користувачу глибше зрозуміти значення слова та провести певні асоціації, щоб краще його запам'ятати.

*Таблиця 2. Словникова стаття на слово live у сьомому виданні Oxford Advanced Learner's Dictionary [6, 899]*

**live** /lɪv/ *verb*

– IN A PLACE **1** [V+adv./prep.] to have your home in a particular place: *to live in a house* ◇ *Where do you live?* ◇ *She needs to find somewhere to live.* ◇ *We used to live in London.* ◇ *Both her children still live at home.* ◇ (BrE, informal) *Where do these plates live* (= where are they usually kept)?

– BE ALIVE **2** to remain alive: [V] *The doctors said he only had six months to live.* ◇ *Spiders can live for several days without food.* ◇ [V to inf] *She lived to see her first grandchild.* **3** [V] to be alive, especially in a particular time: *When did Handel live?* ◇ *He's the greatest player who ever lived.*

– TYPE OF LIFE **4** to spend your life in a particular way: [VN] *She*

*lived a very peaceful life.* ◇ [V] *He lived in poverty most of his life.* ◇ [V-N] *She lived and died a single woman.*

– BE REMEMBERED 5 [V] to continue to exist or be remembered: *This moment will live in our memory for many years to come.* ◇ *Her words have lived with me all my life.*

– HAVE EXCITEMENT 6 [V] to have a full and exciting life: *I don't want to be stuck in my office all my life – I want to live!*

Як бачимо з таблиць 1 та 2, кількість прикладів дещо збільшилася (14 у 5-тому виданні – 17 у 7-мому виданні), що дає можливість користувачу краще зрозуміти відтінки значення слова. Слід зазначити, що стаття краще структурована і в ній подані детальніші дефініції слова.

Таблиця 3. Словникова стаття на слово *live* онлайн версії Oxford  
Advanced Learner's Dictionary [7]

<b>live</b>	/lɪv/	verb
<b>IN</b>	<b>A</b>	<b>PLACE</b>
<b>1</b> [v + adv. / prep.] to have your home in a particular place: <i>to live in a house</i> ◇ <i>Where do you live?</i> ◇ <i>She needs to find somewhere to live.</i> ◇ <i>We used to live in London.</i> ◇ <i>Both her children still live at home.</i> ◇ (BrE, informal) <i>Where do these plates live (= where are they usually kept)?</i>		
<b>BE</b>		<b>ALIVE</b>
<b>2</b> to remain alive: [v] <i>The doctors said he only had six months to live.</i> ◇ <i>Spiders can live for several days without food.</i> ◇ [v to inf] <i>She lived to see her first grandchild.</i>		
<b>3</b> [v] to be alive, especially at a particular time: <i>When did Handel live?</i> ◇ <i>He's the greatest player who ever lived.</i>		
<b>TYPE</b>	<b>OF</b>	<b>LIFE</b>
<b>4</b> to spend your life in a particular way: [vN] <i>She lived a very peaceful life.</i> ◇ <i>They lived their lives to the full.</i> ◇ [v] <i>He lived in poverty most of his life.</i> ◇ [v-N] <i>She lived and died a single woman.</i>		
<b>BE</b>		<b>REMEMBERED</b>
<b>5</b> [v] to continue to exist or be remembered <b>SYN</b> REMAIN: <i>This moment will live in our memory for many years to come.</i> ◇ <i>Her words have lived with me all my life.</i>		
<b>HAVE</b>		<b>EXCITEMENT</b>
<b>6</b> [v] to have a full and exciting life: <i>I don't want to be stuck in an office all my life—I want to live!</i>		

Цікаво зазначити, що при порівнянні онлайн версії та словникової статті сьомого видання Oxford Advanced Learner's Dictionary, бачимо, що статті ідентичні. Не зважаючи на те, що редактори вибраного нами словника вказують, що приклади до словникових статей беруться з корпусів: 100 мільйонів слововживань, видавці не використовують можливості розширити словникову статтю за рахунок прикладів. Крім того, онлайн версія словникової статті навіть не натякає на існування інших форм слова *live*. Тим самим словник не дає змоги користувачу дослідити споріднені слова.

Таблиці 1, 2 та 3 свідчать про те, що приклади представлені у всіх словникових статтях прості та зрозумілі. Контексти були вибрані з природного корпусу, але досить уважно, щоб забезпечити правильне розуміння відтінків значень слова *live*. Проте, якщо зважати на дослідження деяких науковців [9], то вище представлені приклади можна вважати надто очевидними. Мається на увазі те, що читач, звернувшись до словникової статті, отримує повну інформацію щодо значення та випадків вживання слова, не маючи бажання переглянути й інші статті на цій, чи іншій сторінці у словнику, що є невід'ємним у процесі навчання.

Більшість учнів відкривають словники саме на тій сторінці, де можна зустріти слово з незрозумілого для них контексту. У словнику у вони побачать варіант цього слова вже у відомому їм контексті і плюс отримають додаткову семантичну чи граматичну інформацію. Звичайно ж, це і є мета будь-якого словника. Але у випадку навчальних словників, не вистачає інформації про схожі за значенням слова, посилання на ілюстрації чи навіть вправи на відпрацювання структур.

Загально прийнято рахувати, що словники, які використовують результати аналізу корпусу текстів відрізняються від своїх попередників. Дослідження автентичних текстів дає змогу зробити сучасний словник "живим", тобто таким, який відображає реальне мовлення, усне чи то письмове, офіційне чи неформальне. Такі словники будуть належно оцінені як іншими лексикографами, так і користувачами: студентами чи науковцями.

Однак, аналізовані нами словникові статті (особливо електронна) не використовують велику кількість прикладів, незважаючи на те, що корпус словника, з якого їх взято, багаточисельний. Вони

не можуть повністю забезпечити навчальний процес якісними прикладами. Ці словникові статті забезпечують читачів високоякісними прикладами у невеликій кількості в той час, коли їх користувачі потребують прикладів різної якості (різного ступеня складності) у великих кількостях.

### Література

1. Cobuild Learner's Dictionary. Commercial website at <http://titania.cobuild.collins.co.uk/cat-dictionaries.html>
2. Knapp J., Gamper J., Brusilovsky P. Reuse of Lexicographic Examples in a Web-based Learners' Dictionary. [http://www.editlib.org/INDEX.CFM?fuseaction=Reader.ViewAbstract&paper\\_id=11415](http://www.editlib.org/INDEX.CFM?fuseaction=Reader.ViewAbstract&paper_id=11415)
3. Lubensky S. (1995): Random House Russian-English Dictionary of Idioms. M. McShane, Developmental Editor. New York. – 758 p.
4. Lubensky S., McShane M. Bilingual Phraseological Dictionaries.
5. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Fifth Edition / A.S. Hornby. – Oxford University Press, 2005. – 1500 p.
6. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Seventh Edition / A.S. Hornby. – Oxford University Press, 2005. – 1780 p.
7. Oxford Advanced Learner's Dictionary Online. <http://www.oup.com>.
8. Oxford English Dictionary. <http://www.oed.com>
9. Parry, K. (1991). Building a Vocabulary through Academic Reading. TESOL Quarterly 25 (4). – P. 629-653.

УДК 81'373.43 (477.81)

Максимчук В. В.

## СЕМАНТИЧНІ ТА СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ НЕОЛОГІЗМІВ (на матеріалі творчості рівненських авторів)

*У статті розглядаються особливості семантики індивідуально-авторських одиниць поетів Рівненщини, з'ясовуються причини та способи творення оказіональних номінацій. Уперше результати словотворчої практики поетів певного регіону підлягають системному лінгвістичному аналізу.*

*The semantical peculiarities of lexical neologisms in Rivnenshchyna poets' texts, motives and ways of creation of occasional nominations are being analyzed in the article. First, the results of word-building of poets of certain region are being analyzed systematically with the aid of linguistic methodes.*

Упродовж останніх десятиліть індивідуально-авторська словотворчість стала об'єктом досліджень багатьох мовознавців, таких як В. Русанівський, В. Карпова, І. Білодід, Н. Сологуб, В. Шадура, О. Шевчук, В. Герман, Л. Пашко, Л. Мялковська, Д. Мазурик, Ж. Колоїз, Г. Вокальчук та ін. На основі всебічного вивчення інновацій на початку ХХІ ст. було створено низку словників нової української лексики, в т. ч. й індивідуально-авторської.

Актуальність дослідження авторських лексичних інновацій зумовлена важливою роллю кожного поета у розвитку літератури рідного краю та української літератури загалом, збагаченням поетичного словника мови новими оригінальними і високохудожніми оказіональними новотворами. Дослідження авторських неологізмів є важливою мовознавчою і літературознавчою проблемою, оскільки має вагоме значення під час опису творчості і стилю кожного письменника, для з'ясування головних тенденцій і перспектив поповнення лексичного складу мови.

**Мета статті** полягає у з'ясуванні особливостей семантики

лексичних новотворів поетів Рівненщини крізь призму головних мотивів словотворчої діяльності авторів; виявленні основних часиномовних класів; аналізі найпродуктивніших способів творення нових слів. Уперше результати словотворчої практики поетів певного регіону підлягають системному лінгвістичному аналізу.

Предметом дослідження є опубліковані тексти поетів Рівненщини.

Об’єктом є оказіональні лексичні одиниці, зафіксовані у творах рівненських поетів.

Основним матеріалом дослідження послугувало понад 1600 одиниць оказіональних номінацій.

Головні засади новітньої української літератури не могли так чи інакше не позначитися на творчості поетів Рівненщини, а відтак – і на їхній мово- та словотворчості. Глибока увага митців до світу, прагнення зруйнувати старі естетичні канони доводить, що активні пошуки нових номінативних засобів є закономірно зумовленими як ідеологією, так і стилістикою українського постмодернізму.

Причини, що спонукають письменників створювати оригінальні інноваційні одиниці, – різні. В. Виноградов зауважує, що “глибина характеристичної оцінки оказіоналізмів і розкриття їх характерологічної функції під час створення образу... повинні спиратися на ретельний аналіз різних експресивних функцій” [1; 55]. Розглядаючи причини актуалізації оказіоналізмів у мові сучасних письменників, А. Загнітко зазначає, що найглибиннішою причиною створення неuzuальних слів є прагнення автора передати нові, доти ще ніким не усвідомлювані почуття, думки, асоціації. При цьому розширення функціональних меж оказіоналізмів дослідник вбачає у новому мисленні, яке вимагає нових художніх засобів, а також у мовній особистості письменника: “...чим більший креативний потенціал митця, чим загостреніше його суто лінгвістичне чуття слова... тим багатшою буде мова митця на ексклюзивні та ситуативно і психологічно вмотивовані поетичні неологізми” [5; 209].

Авторські лексичні номінації поетів Рівненщини утворювалися для вираження глибини думки, емоційності, експресивності, рідше – задля ритміки та фонетичної мелодійності художнього тексту.

Серед оказіональних інновацій, зафіксованих у творчому доробку рівненських поетів, зустрічаються відантропонімні неолексеми,

що відзначаються граматичними та культурно-стильовими особливостями. Рівень сприйняття реципієнтом семантики таких новотворів залежить від т. зв. фонових знань адресата. Чим глибшою буде його поінформованість про носія власного імені, тим адекватнішою буде реакція сприйняття відантропонімного неологізму. Л. Скрипник зазначає, що “у творах майстрів поетичного слова імена – не тільки звичайне найменування конкретних осіб, у них часто відчуються особливе семантичне наповнення і виразне стилістичне забарвлення. Поезія, як і фольклорні жанри типу прислів’їв, приказок, підносить окремі імена до рівня символів” [7; 13].

У поетичному лексиконі рівненських поетів наявні номінації, утворені від прізвищ політичних діячів: *замасолити, заморозити, запинзенити* (Л. Куліш-Зінків) – від прізвищ народних депутатів В. Масола, О. Мороза, В. Пинзеніка, *адольфогітлеровий, хановобатиєвий* (М. Пшеничний) – від прізвищ відомих вождів Адольфа Гітлера та хана Батия; від прізвищ письменників, релігійних діячів – *прагоголівський, прадавидів* (С. Мейта).

Серед відантропонімних індивідуально-авторських неолексем зустрічаються утворення з прикладковим зв’язком, що є ознакою постійної взаємодії між апелятивом та означенням: *Либідь-ліля* (А. Листопад), *Гальшка-птаха* (О. Ундір) – від імені фундаторки Острозької греко-слов’яно-латинської академії Ельжбети-Гальшки, яка, за легендою, перетворилась на птаху, що з настанням сутінків прилітає до Острозької академії. Цей новотвір вимагає від читача знання історії не тільки України загалом, але й рівненського регіону зокрема.

Сильного емоційного впливу на читача автори досягають введенням у текст двох і більше неолексем, сконструйованих на базі антропонімів: *Як би не хотілося забути – / Вічно буде чути голоси: / Хановобатиєві верблюди, / Адольфовогітлерові пси...* (М. Пшеничний); *Заморозять нас, засолять, / Запинзять, замасолять.* (Л. Куліш-Зінків).

Крім відантропонімних неолексем, у поетичному словнику рівненських поетів є номінації, утворені від географічних назв (міст, річок, країн, територій) – топонімів. “Специфіка топонімів полягає в тому, що вони несуть інформацію значно ширшу за лінгвістичну, дозволяють заповнювати прогалини в етногенетичних дослі-

дженнях” [10; 690]. Найбільше okazіональних одиниць утворено від назв річок (гідронімів), які протікають через територію краю: *надгоринський* (С. Бабій, О. Ундір, В. Кучерук), *пригоринський* (О. Ундір), *погориння* (В. Попенко) – від Горинь, *надіквянський* (В. Кучерук) – від Іква, *заслуччя* (В. Попенко) – від Случ; від назв географічних територій: *осінь-полісянка* (І. Пашук), *полісяночка-квітка* (В. Попенко) – від Полісся, *подолянка-чарівниця* (О. Ундір) – від Поділля; від назв міст: *надкрем’янецький* (С. Бабій) – від Крем’янець (сучасний Кременець).

Серед відтопонімних індивідуально-авторських номінацій зустрічаються неолексеми, утворені від географічних назв неукраїнських територій, переважно з якими пов’язані негативні асоціації, зумовлені історією розвитку краю: *афганістанний* (М. Пшеничний), *московцений*, *полячений* (С. Праск).

Чимало неологізмів мають у своїй семантичній структурі сему “Україна”: *Україна-тополя* (О. Ундір), *українець-священик* (О. Ірванець), *українець-турист* (М. Пшеничний), *українний* (С. Праск, Б. Боровець), *українно* (Б. Боровець), *українсько-гуцульський* (С. Бабій) та ін.

Як відомо, Рівненщина зазнала найбільшої катастрофи від вибуху на Чорнобильській АЕС, що і стало причиною появи багатьох okazіональних номінацій, сконструйованих від назви самого міста: *дочорнобильський*, *надчорнобильський* (М. Вівчарук), *зчорноблений* (І. Пашук); *полиново-біблейський* (С. Бабій), *полиново-чужий* (М. Пшеничний), *зоря-Полинь*, *Полинь-скрижалі* (А. Листопад), *полин-зоря* (С. Праск) – чорнобиль – різновид полину; та від наслідків Аварії: *зрадіоактивніти* (М. Пшеничний), *радіафон* (І. Пашук), *реактор-кратер* (М. Дубов), *смертоактивний* (А. Листопад).

Серед зоонімів найчисленнішою є група індивідуально-авторських одиниць, утворених від назв птахів, які заселяють територію регіону (як диких, так і свійських): *ворон-біль*, *ворон-довгожител* (С. Бабій), *ворон-птахи* (В. Кучерук), *гава-ворона*, *сизоворонка* (В. Попенко), *грак-літак*, *диво-соловей*, *думка-лелека*, *жур-журавлик* (Б. Боровець), *крукчєнятко*, *буслєнятко* (Л. Куліш-Зіньків), *голуб-листоноша*, *дрізд-горобинець* (С. Бабій), *снігур-розвідник*, *журав-линка* (М. Береза), *погляд-сич*, *сердега-сич*, *ластівочитися* (М. Ду-



бов), *зозуля-пройдоха* (В. Ярмолук), *лебідь-зоря* (С. Праск) та ін.

Тваринний світ у поетичному словнику рівненчан представлений неолексемами, які утворені (переважно за допомогою словоскладання) від назв екзотичних та “власне рівненських” представників фауни (диких та свійських): *кінь-кадровик*, *лошак-дволіток* (В. Грабоус), *коняга-раб* (С. Бабій), *вовк-вегетаріанець* (П. Красюк), *сестра-горила* (Л. Куліш-Зіньків), *їжачок-коротконосик* (М. Дубов), *їжачок-шкарлупка* (П. Рачок). Рідше okazіональні слова утворюються іншими морфологічними способами – суфіксальним: *кרותя* (В. Грабоус), *кенгурятко*, *гориленятко* (Л. Куліш-Зіньків), *лосиха* (М. Дубов); префіксально-суфіксальним: *зосліти* (С. Праск) – від осел.

Малочисленим є ряд індивідуально-авторських новотворів, сконструйованих від назв плазунів: *змійно*<sup>1</sup> (В. Басараба), *змійність* (С. Праск), *зміючитися*, *зміюватий* (М. Дубов), *удав-благодійник* (П. Красюк). Невелика кількість номінацій із семою ‘плазун’ пояснюється тим, що “тваринний світ давніх українців поділявся на “чистих” і “нечистих”, що відповідно уособлювали позитивні або негативні риси з огляду тогочасної культури” [2; 515]. До останніх належали змії, гадюки, жаби та інші плазуни. Згадування “нечистих” вважалося викликом їх із потойбічного світу, що могло заподіяти шкоду людині, яка це говорила<sup>2</sup>. Таким чином, у поетичному лексиконі не лише рівненських поетів, а й інших [3] загалом засвідчено незначну кількість номінацій, що частково пояснюється українською традицією невживання табуованої лексики.

Рослинний світ у словнику поетів Рівненщини представлений різнотипними за структурою новотворами, сконструйованими афіксальними способами та словоскладанням на основі узуальних флоролексем. Серед таких новотворів найбільшою є група номінацій, утворених від назв дерев (культурних та дикорослих): *вербо-*

<sup>1</sup> В Івана Драча засвідчено номінацію *змійно* [3; 229].

<sup>2</sup> Намагання уникати назв „нечистих” бачимо у „Лісовій пісні” Лесі Українки, коли поетеса замінює їх імена на описові: *Той, що в скалі сидить, Той, що греблю рве*. Хоча пізніше у мовній практиці українців зафіксовані фразеологічні сполуки із прямим називанням раніше заборонених плазунів: *жаба цицьки дасть, холодна жаба сидить під серцем, як жаба на купині, жабі по коліна, вигодувати змію біля свого серця, відігріти змія за пазухою, гадюка ссе коло серця* та ін. [Докладніше див. 8].

кося (В. Кучерук), клен-друзяка (Є. Цимбалюк), смерека-царівна (Б. Боровець), яблунево-бензиновий, сосново-злотний, сосново-солом'яний (С. Бабій), Україна-тополя (О. Ундір), березеня, яблунятко, ясеня (М. Береза), березово (А. Войнарович), велеть-горіх, вербокіс (В. Ярмолюк), друг-клен, каштанобілий, красуня-береза (П. Рачок), заверблений, явірно, ясенно (М. Тимчак), первоцвіток-абрикос (М. Дубов), посестра-ялина (Л. Литвинчук), син-ясен (А. Листопад), тополино (В. Каневська).

Менш численним є ряд індивідуально-авторських неолексем, сконструйованих на основі назв трав'янистих рослин: буйнотрав'я (В. Басараба, С. Бабій), животрав'я, струна-трава (Б. Боровець), пишилотрав'я (О. Ундір), травинка-струна (П. Велесик), непам'ять-трава, травка-кривавниця, лободастий, різуха-осока (Є. Шморгун), трав'яновий (І. Пащук), лепешина (С. Бабій), брат-подорожник (М. Пшеничний), вполинений, заспоршшений, змошілий (М. Тимчак), кульбабокрилено (В. Кучерук), слово-м'ята (М. Береза), чар-зело (П. Рачок), чари-зілля (С. Бабій), чари-комиші, чорт-зілля (В. Ярмолюк).

Дослідники, зокрема Г. М. Вокальчук, зазначають, що “для українського словотвору загалом не характерне утворення трикомпонентних композитів (чи юкстапозитів), такі одиниці трапляються здебільшого тільки в індивідуальному мовленні” [4; 102]. Це простежується і в поетичному лексиконі рівненських поетів, де зустрічаються лексеми (переважно дефісного написання), утворені з трьох і більше компонентів, напр.: *гребінь-гора-хвиля*, *моя-без-тебе-непотрібність*, *мікро-міні-найменший-манюсінський*, *не-сказати-кому*, *човен-весел-повен*, *ягода-ябеда-кава* (С. Мейта), *незгасно-калинно-червоний* (А. Левкович), *страхо-жахо-сексуальний* (Л. Куліш-Зінків).

Останнім часом значно активізувалося словотворення на основі компонентів іншомовного походження. Такі деривати нерідко “утворені від запозичених основ, які приживаються у нашому лексичному просторі та функціонують у всіх сферах суспільно-політичного життя” [6; 12]. В аналізованих текстах активно використовуються okazіональні новотвори, пов'язані зі сферою телебачення: *телеман*, *телехаца* (В. Басараба), *тележиття* (С. Бабій), *телезоря* (М. Тимчак). Порівняно невелика група слів позначає

поняття, пов'язані з технікою, зокрема з новітніми технологіями: *бізнесувати, клозетпапір, шоу-крамар* (М. Береза), *eSeMeSнути* (Б. Боровець), *затрибунний, імпортозваний* (С. Бабій), *металоман* (В. Басараба).

Значний вплив на людину мають кліматичні умови, рельєф та природні зони. Особа, проживши на певній території деякий проміжок часу, звикає до навколишнього середовища та погодних чинників. Поет, намагаючись описати побачені примхи природи, вдається до неординарних засобів позначення. Серед оказіональних номінацій у словнику рівненських поетів велике місце займають одиниці, утворені від назв пір року: *весняно-молодий, весняно-фіалковий* (Б. Боровець), *весняно-розхристаний* (В. Басараба), *весняно-синій* (С. Луцкова) *весновій, весновійний, весновіння, весновіти* (І. Пашук), *краса-весна* (П. Рачок), *овеснений* (М. Сташук), *розвеснений* (А. Левкович); *газдиня-осінь* (С. Бабій), *зосінений, осеновобровий* (М. Тимчак), *лукавиця-осінь* (П. Рачок), *обложисто-осінній* (Є. Шморгун), *осінь-мама* (М. Береза), *осінь-полісянка* (І. Пашук), *циганка-осінь* (П. Велесик); *передзим'я* (О. Ундір), *господарка-зима* (Ю. Костюкевич), *завія-зима* (Л. Пшенична), *відзимки* (В. Кучерук); *літо-диво* (С. Праск). Варто зазначити, що найменше номінацій, утворених від іменника *літо*. Це, до речі, типово і для українського поетичного лексикону ХХ ст. в цілому [див. 3].

Велику групу формують неолексеми, сконструйовані від назв природних явищ, опадів. Слід зауважити, що найчастіше зустрічаються оказіональні одиниці на позначення зимових (менше – осінніх) погодних умов: *заснігувати, переснігувати, снігувати* (М. Береза), *засніжити-забіліти* (В. Кучерук), *сніг-берег, сніги-терни, сніговиння, сніготал, сніжок-порошок, сніг-ворог, снігокурний* (С. Бабій), *сніговиння* (М. Пшеничний), *білоснігий, сивосніг, снігота* (М. Тимчак), *зоресніг* (А. Листопад), *сніговерть* (Є. Шморгун), *сніжичка* (С. Праск) – від сніг; *легіт-вітрець, непосида-вітер* (Б. Боровець), *вітер-телесик, халамидник-вітер* (М. Береза), *вітер-передзвін* (С. Бабій), *вітер-кочівник, вітер-самітець* (М. Тимчак), *вітер-пустун* (А. Криловець), *вітродуй, гуляй-вітрисько* (А. Листопад), *вітряно-чистий* (В. Каневська), *злиздень-вітер* (М. Сташук), *неспокійно-вітряний, пустун-вітрець* (В. Ярмолук); *завірюха-ві-*

хола, завірюшити, хуртеча-хурделиця (С. Бабій), хуртеча (В. Грабоус), злюка-завія (М. Вівчарук), невідом-хуртовина (А. Листопад), хурдига (М. Тимчак); віддоцити, відслякотіти, дощентко (В. Кучерук), дощень, злива-ласкава (М. Вівчарук), продощувати (О. Ірванець), задощений (С. Бабій), дощ-піаніст (В. Ярмолук), жебрачка-сльота (А. Войнарович), грозовиця (М. Дубов); відроситися (В. Кучерук), незбий-роса (М. Береза), повінь-горе, пробуранити, туман-морок, атом-грім (С. Бабій), сон-туман (Б. Боровець), громастий (М. Пшеничний), відтуманіти (М. Тимчак).

Створення лексем на позначення природних явищ частково пояснюється давньою традицією українців одухотворювати все живе. В українських легендах, як стверджує В. Войтович, “духи населених місць (духи-господарі) не дістали такого поширення як духи природи” [2; 168].

Отже, у творенні індивідуально-авторських лексичних одиниць велике значення мають соціальні, етнографічні, культурні, історичні, географічні та інші чинники. У процесі конструювання okazіоналізмів, передусім відантропонічних, відтопонічних номінацій, поет ніби передбачає наявність у адресата фонових знань – поінформованості про реальних носіїв певних імен чи прізвищ, які стали базою для творення неолексеми.

Новотвори антропонічного і топонічного походження, що збагачують поетичний лексикон Рівненщини, найчастіше створюються за допомогою афіксальних способів словотвору (префіксального, суфіксального, префіксально-суфіксального тощо), а також способом словоскладання (рідше основоскладання та абревіації). У творенні поетичних неологізмів широко використовуються афікси, префіксоїди, продуктивними є композити.

Індивідуально-авторські номінації рівненських поетів художньо відтворюють високу напругу внутрішнього життя особистості на зламі тисячоліть, для точного і глибокого осмислення якого, здається, не вистачає унормованих слів.

## Література

1. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 253 с.

2. Войтович Валерій. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.

3. Вокальчук Г. М. Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії XX століття // Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка. – Рівне: РДГУ, 2004. – 526 с.

4. Вокальчук Г. М. “Я – безразковості поет” (словотворчість Михайля Семенка): Монографія. – Рівне: Перспектива, 2006. – 201 с.

5. Загнітко А. Естетичне навантаження okazіоналізмів у поезії В. Стуса // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Вип. 8. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – С. 208–216.

6. Мітчук О. А. Нові слова та їх значення у мові мас-медіа Рівненщини (1995–2005): Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – Львів, 2006. – 23 с.

7. Скрипник Лариса. У світі власних імен людей // Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 7–20.

8. Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.

9. Тогоева С. И. Психолінгвістические проблемы неологии: Монография. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 155 с.

10. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), Зяблюк М. П. та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

УДК 811.16'01

Мандрик Н. В.

## СЛОВ'ЯНСЬКІ АПОСТОЛИ СВ. КИРИЛО ТА МЕФОДІЙ НА ПЕРЕХРЕСТІ ІСТОРІЇ ТА СЬОГОДЕННЯ

*У статті робиться спроба висвітлити питання про джерела слов'янської писемності та української зокрема. Увага приділяється діяльності солунських братів та їх духовній спадщині.*

*The article deals with the problem of the source of Slavonic written language in general and Ukrainian in particular. Close attention is paid to the contribution of solun brothers to the development of slavonic culture and their spiritual heritage.*

Актуальність теми зумовлена відродженням інтересу українців до своєї історії, історії народу, історії мови та культури. Однією зі складових культури є писемність. Свідченням цікавості до історії українського письма є події, які ми, українці, вшановуємо щорічно. Так, у листопаді відзначається Свято української писемності, у третій декаді травня Україна відзначає Дні слов'янської писемності. Традиція відзначати ці свята зародилася ще в кінці минулого століття, то й назву вона одержала традиційну для тих часів: Дні слов'янської писемності, за аналогією – День будівельника, День працівника радянської торгівлі тощо. У цій традиційній радянській назві чомусь немає найменшого натяку на творців цієї слов'янської писемності – святих рівноапостольних Кирила та Мефодія, – а відтак обмежує заходи цих Днів лише до відзначення слов'янської писемності, що, з іншого боку, мабуть, зобов'язує в нашій демократичній державі не дискримінувати інші писемності, наприклад, шумерську або рунічну, та широко відзначати і їх Дні. Але така ліберальна ідея ще не спала на думку жодному з мене-

джерів сучасної української культури. А поки не треба забувати, що створення св. Кирилом та Мефодієм однієї із слов'янських азбук – глаголиці – було далеко не єдиним здобутком солунських братів, а тому вони заслуговують більше уваги до своєї духовної спадщини, яка і нині не втратила своєї актуальності.

На превеликий жаль, і в радянські часи, і за роки незалежності України духовна спадщина св. Кирила і Мефодія так і не стала об'єктом глибокого вивчення, а слугує радше предметом примітивних спекуляцій та засобом безкомпромісної ідеологічної боротьби. Про святих Кирила та Мефодія в Україні згадують, як правило, намагаючись припасувати їхній духовний заповіт до власних інтересів, коли творять чергову слов'янську партію, коли агітують за об'єднання слов'ян – не усіх, а “справжніх”, або ж таврують експансію Ватикану... Насправді услід за церквою 14 лютого, 19 квітня, 24 травня, коли відзначаються роковини смерті та перезахоронення святих Кирила та Мефодія, громадські культурологічні та державні інституції мають добру нагоду, щоб осмислити духовну спадщину просвітителів та вшанувати пам'ять засновників сучасної духовної культури слов'ян.

Св. Кирило (світське ім'я Костянтин) народився у 826 чи 827 р., а його старший брат Мефодій – 814 р. в місті Солунь, сучасна назва Фесалоніки (Греція) у сім'ї Лева – друнгарія, військового середнього чину. За походженням Лев був греком, а мати Кирила і Мефодія, як припускає багато дослідників, була слов'янкою. Оскільки Солунь IX ст. був двомовним: місцева людність розмовляла грецькою мовою та болгаро-македонським діалектом, то св. Кирило та Мефодій ще з дитинства добре засвоїли слов'янську мову. Не випадково на початку 60-х рр. IX ст., коли в Константинополі визначався склад так званої моравської місії, то вирішальний вплив на її склад справив той факт, що Кирило та Мефодій походили з Солунь, а “солуняни, – за словами імператора Михайла III, – всі чисто говорять слов'янською мовою”.

Молодший із солунських братів – Костянтин-Кирило освіту здобував у Константинополі у Магнавській школі, найкращому навчальному закладі Візантії, де викладали Лев Математик та філософ, а згодом патріарх Фотій. Освітою Костянтина-Кирила опікувався сам логофет (державний секретар) Теоктист. У 850 або 851 р. Кос-

тянтин стає професором цієї ушавленої школи, де він прославився не лише як філософ, але і як знавець інших мов. Окрім грецької, він досконало володів слов’янською та латиною, а також старословенською мовою, адже під час складання слов’янської азбуки він використав ряд елементів гебрійсько-самаритянського письма.

Про молодість Мефодія, старшого брата Костянтина-Кирила, збереглося обмаль свідчень. Є припущення, що замолоду Мефодій був імператорським намісником на слов’янських (болгарських) землях Візантії, та, розчарувавшись у державній кар’єрі, постригся в ченці й оселився в одному з монастирів на горі Олімп, що поблизу сучасного міста Бурса у Туреччині. Освіченість св. Кирила високо цінувалась у найвищих колах Константинополя – Константин-Кирило навіть одержав прізвисько – Філософ, – тому його часто залучали до різних дипломатичних місій. Нині достеменно відомо про так звану сарацинську та Хозарську місії св. Кирила. У Сарацинській місії, яку очолював видатний візантійський дипломат IX ст. Григорій Асикрит, Кирило прославився доказовою логікою під час релігійних диспутів з місцевими мусульманами. Так звана Хозарська місія, яка відбувалась головним чином в Херсонесі, на території сучасного Криму, стала знаменною тому, що під час цієї місії св. Кирило в херсонеській затоці виявив мощі св. Климентія, четвертого Папи Римського, якого тут стратили (втопили) 101 р. під час заслання.

Однак для слов’ян найважливішою місією св. Кирила стала Великоморавська, яку він розпочав разом зі своїм старшим братом Мефодієм у 863 р. У середині IX ст. Великоморавське князівство активно бореться за незалежність від сусідніх франкських (германських) князівств. У політичній та військовій сферах велико моравський князь Ростислав досяг значних успіхів, однак церковне життя Великої Моравії й надалі залишалося цілком підпорядкованим франкському єпископату (ситуація, що дуже нагадує сучасний стан в українському православ’ї). Щоб обмежити недружні впливи сусідньої держави через церкву, у 859 р. князь Ростислав, бажаючи проповідувати християнське віровчення рідною мовою, вирішив запросити з Риму єпископа, який не був би пов’язаний із сусідніми князівствами. Однак Рим на прохання Ростислава відповів мовчанкою. Тоді великоморавський князь Ростислав у 861 чи 862 році



звернувся до візантійського імператора Михайла III та патріарха Фотія з таким проханням: “Хоча і відкинули наші люди поганство і дотримуються християнського закону, нема у нас такого учителя, який розтлумачив би мовою нашою істинну християнську віру”.

Слід наголосити, що Ростислав не просив прислати у Велику Моравію місіонерів, які охрестили б місцеву людність, як це суголосно стверджують радянські та українські дослідники. Велика Моравія християнізована задовго до Моравської місії св. Кирила та Мефодія. Про це свідчать не лише слова князя Ростислава у зверненні до візантійського імператора, що “наші люди відкинули поганство і дотримуються християнського закону”, які подають православні джерела, зокрема “Життя Кирила”, а й низка інших фактів, серед яких вельми промовистими є такі: у 798 р. Велику Моравію відвідав архієпископ Арно із Зальцбурга, який тут, за свідченнями тогочасних джерел, висвячував храми, зустрічався зі священниками та проповідував місцевому люду; у 799 р. на Велику Моравію з титулом *episcopus Sclavorum* (єпископ слов’ян) було призначено Теодора, якого згодом замінили єпископи Отто та Осбалд; у 820 р. в Нітрі було збудовано величний кафедральний собор у романському стилі. Ці факти, на нашу думку, переконливо засвідчують, що вже на поч. IX ст. населення Великої Моравії було християнізоване завдяки зусиллям місій із Зальцбурга та Регенсбурга.

Імператор Михайло III та патріарх Фотій, побоюючись втручатися у релігійні справи Великої Моравії, що підпадала під сферу впливу Риму, задовольнили просьбу князя Ростислава лише частково. Вони не наважилися послати єпископа, проте доручили очолити місію ревним християнам, які намагалися у всьому чинити по-християнськи, та й, поза сумнівом, найталановитішим філологам свого часу.

Оскільки св. Кирило та Мефодій не були наділені ніякими привілеями чи повноваженнями, то своє перебування у великій Моравії вони розпочали з каторжної праці: створювали та апробували норми першої літературної мови слов’ян; активно перекладали основні конфесійні тексти, що дозволило б вести богослужіння слов’янською мовою; навчали слов’янської грамоти та богослов’я близько 50 учнів, які повинні були стати священниками. Ця праця, як свідчать джерела, тривала 40 місяців, після чого св. Кирило та

Мефодій разом із учнями вирушили у тривалу подорож до Рима, де, як вони сподівалися, римські єпископи висвятять підготовлених ними священників (самі вони такого права не мали), а також хотіли одержати офіційне визнання створених ними перекладів основних богослужбових текстів слов'янською мовою.

Надзвичайно повчальною з погляду сучасності є поведінка святого Кирила під час дискусій з Духовенством Венеції, яка відбувалася, коли солунські брати подорожували до Рима. За свідченнями “Житія Кирила”, у Венеції єпископи, священники, монахи накинулись, мов ворони, на Кирила, впадаючи у тримовну єресь: вони були переконані, що Бога можна прославляти лише трьома мовами – староеврейською, старогрецькою та латиною, тому слов'янські переклади Святого письма вони вважали єретичними. Святий Кирило присоромив їх, відповівши: “Хіба Бог не посилає дощ однаково для усіх? Або ж сонце не світить усім і всюди? Або не усі дихаємо однаково повітрям? Тож як не соромно вам визнавати лише три мови, а решту племен народів вважали сліпими і глухими”. А на додаток св. Кирило дотепно назвав таких оборонців канонічності трьох мов платниками, бо, мовляв, святенність староеврейської, старогрецької та латини вони пояснювали тим, що напис на Гробі Господньому був виконаний за наказом Пилата саме цими трьома мовами.

Якщо дискусії св. Кирила з тримовниками у Венеції мали, очевидно, напівофіційний характер, то активні переговори з Папою Римським мали визначальний вплив на результати та подальшу діяльність солунських братів серед слов'ян, а тому потребували від них неабиякого дипломатичного хисту. Найбільшим успіхом не лише св. Кирила та Мефодія, а й усього слов'янського світу можна вважати офіційне визнання Римом кирило-мефодіївських перекладів конфесійної літератури, що по суті прирівнювало у правах із трьома традиційними богослужбовими мовами і старослов'янську, норми якої заклали саме Кирило і Мефодій. Папа Римський навіть рішуче став на захист старослов'янської мови, добре зрозумілої тогочасним слов'янам, застерігаючи: “Якщо хтось із учителів, які прийдуть до вас, (...) насмілиться вас якось розбещувати, глузуючи з книжок на мові вашій, хай буде він не лише відлучений від церкви, але і відданий під суд, поки не навернеться. Бо це – вовки, а не

вівці, яких треба розрізняти за плодами та обходити стороною”.

Завдяки солунським братам слов’яни першими серед європейських народів здобули право говорити з Богом рідною мовою. При цьому слід наголосити, що св. Кирило і Мефодій зуміли так вирішити вкрай складну проблему визнання церквою старослов’янської мови. Це помітно сприяло єдності церкви, зміцнювало східну і західну гілку християнства, тоді як адепти запровадження у церковне життя інших європейських мов, зокрема англійської, німецької, нерідко породжували церковні розколи.

Окрім визнання Папою Римським офіційного статусу старослов’янської мови, ще ціла низка промовистих вчинків апостольської столиці спростовує поширені нині в Україні міфи про ворожість Риму до солунських братів та про їхню “невтомну й безкомпромісну боротьбу” з Римом. Так, за свідченнями “Житія Кирила”, що належить до православної традиції, Папа Адріан II прийняв слов’янські книги, освятив їх та передав їх у знаменитий римський собор Санта-Марія Маджоре, а єпископам Формові Портуенському, який згодом став Папою, та Гаудеріху Веллетрійському доручив прийняти іспити й висвятити належно підготовлених учнів Кирила та Мефодія. Мефодія Папа висвятив спочатку на єпископа, а згодом надав йому титул *archiepiscopus Pannoniensis* – архієпископ Паннонський. Із приходом солунських братів до Риму літургії старослов’янською мовою урочисто відправлялися у найбільших храмах Риму: апостола Петра, апостола Павла, святого Андрія, святої Петроніди та ін.

Коли на початку 869 р. св. Кирило захворів та помер, то Папа, визнаючи величезні заслуги покійного, всупереч традиції, запропонував, щоб св. Кирила було поховано в усипальниці пап – соборі св. Петра, але за наполяганням Мефодія св. Кирила було поховано праворуч від вівтаря храму св. Климента; його мощі і нині тут зберігаються.

Прагнучи зберегти слов’янську богослужбову традицію, Рим, у міру своїх можливостей, сприяв діяльності архієпископа Мефодія після смерті його брата: коли зальцбурзькі єпископи схопили та ув’язнили Мефодія, “віддячивши” йому у такий спосіб за виведення з-під їх впливу велико моравської єпархії, Папа двічі посилав булли з вимогою звільнити бранця, а коли це не допомогло, то ви-

слав свого легата Павла з Анцони, який зміг визволити Мефодія.

Життя і діяльність св. Кирила та Мефодія показує, що для них не існувало прірви між Римом та Константинополем. Будучи наближеними особами до патріарха Фотія, який мав не найкращу репутацію в Римі, св. Кирило та Мефодій сміливо звертаються з проханням визнати богослужбові переклади слов'янською мовою та висвятити їх учнів, які проповідували б слово Боже рідною мовою, до не знайомого їм Риму, хоча ці проблеми їм набагато легше було б вирішити в Константинополі, у прихильного до них патріарха Фотія. Однак опосередковане втручання Фотія у справи Великої Моравії поглибило б суперечності Риму та Константинополя, тому св. Кирило та Мефодій відкидають цей шлях та обирають незмірно важчий, який не зашкоджував би церковній єдності. Як вияв доброї волі та глибокої поваги до західної традиції християнства можна розглядати дарунок солунськими братами Риму мощів св. Климента. Нетлінні мощі св. Климента знайшов св. Кирило, який і подарував цю християнську святиню саме Риму, місту, з яким пов'язана діяльність Климента.

Таким чином, право називатися слов'янськими просвітителями та апостолами слов'янства св. Кирило і Мефодій заслужили тим, що, по-перше, створили першу слов'янську азбуку – глаголицю; по-друге, витворили норми першої літературної мови слов'ян – старослов'янської; по-третє, зробили перші переклади основного корпусу християнської богослужбової літератури старослов'янською мовою; по-четверте, підготували цілу когорту учнів (близько 200), серед яких уславлені Климентій Охридський, Гаразд, Ангелар, Наум, Сава, Семижизнь, Каїх та ін., які стали достойними продовжувачами традицій своїх учителів не лише у великій Моравії, а й Болгарському царстві; по-п'яте, завдяки неперевершеному дипломатичному хисту св. Кирила та Мефодія слов'яни першими в Європі офіційно здобувають право говорити з богом рідною мовою, а вся їхня діяльність слугує єдності християнської церкви і в минулому, і нині.

Св. Кирило та Мефодій показали і сучасникам, і прийдешнім поколінням, що лише невтомна просвітницька праця, освячена християнською любов'ю, дає щедрі плоди, які здатні служити людям тисячоліття. Саме тому свято рівноапостольних св. Кирила та

Мефодія, яке відзначається 24 травня, дає добру нагоду для осмислення духовного заповіту видатних слов'янських просвітителів, апостолів слов'янства, які, не забуваймо, прислужилися і до становлення християнської культури українців в часи Русі-України і спадщина допоможе відповісти на виклики XXI століття.

### Література

1. Див.: Книжник. – 1991. – № 3–6; 1992. – № 1–2.
2. Кримський А. Твори.: У 5 т. – К., 1973. – Т. 3. – С. 252–282.
3. Кримський А. Твори.: У 5 т. – Т. 3. – С. 267.
4. Кримський А. Твори.: У 5 т. – Т. 3. – С. 268.
5. Мовчан П. Мова – явище космічне // Літ. Україна. – 1989. – № 43–48.
6. Огієнко І. Слов'янське письмо перед Костянтином // Збірник Історико-філологічного відділу. – К., 1928. – № 76.
7. Плющ П. Історія української літературної мови. – К., 1971. – С. 148–149.
8. Шахматов О., Кримський А. Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'ятників письменницької староукраїнщини XI–XVIII вв. – 1924. – С. 36.

УДК 81'367.623.92

Носенко І. Ю.

## ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ВЛАСНЕ-ВІДНОСНИХ ПРИКМЕТНИКІВ

*У статті зроблено спробу семантичної диференціації групи власне-відносних прикметників української мови на основі ланцюга “означуваний предмет – риса чи властивість, що формує поняття ознаки – означувальний предмет”, до якої входять ад’єктиви, які виражають ознаку предмета щодо матеріалу та речовини, розміру, ваги, об’єму, локативних і темпоральних характеристик, функціональних особливостей тощо.*

*The article deals with the problem of semantic classification of the concrete relative adjectives of the Ukrainian language. This group consists of the units of different semantic specification, such as features of a subject connected with material or substance, size, volume, locative and temporal characteristics, functional peculiarities etc.*

У мовній системі призначення прикметника полягає в тому, щоб називати ознаки, властивості предметів об’єктивної дійсності. Генетично ж ад’єктив пов’язаний з іменником. “Основну масу праслов’янської лексики, – зазначав М. Г. Булахов, – складали іменники та дієслова, причому до розряду імен належали і прикметники, бо первинно вони мали такі ж семантичні та граматичні особливості, що і звичайні іменники” [2, с. 7]. Ад’єктив не може вживатися окремо від субстантива, бо властивість завжди передається тільки через конкретний предмет. Категорія ознаки прикметника надзвичайно містка і строката в семантичному плані, тому всі одиниці, що входять до складу ад’єктивної системи, диференціюються на розряди залежно від семантико-граматичної спеціалізації. Традиційне мовознавство виокремлює три лексико-граматичні групи прикметників: якісні, відносні та присвійні. Лексеми на зразок *двадцять третій, сьомий, мій, твій, ваш, їхній* відносять відповід-

но до підгруп порядкових числівників та присвійних займенників, незважаючи на дискусійність їхнього статусу. Суперечливою взагалі є концепція розподілу ад'єктивів за трьома основними розрядами. Так О. М. Пешковський у своїй фундаментальній праці "Русский синтаксис в научном освещении" виділяє два розряди прикметників за характером вираження/не вираження якості предмета: якісні та відносні, причому до складу останніх зараховано також порядкові числівники та присвійні ад'єктиви: "Як же, одначе, бути з такими прикметниками, як *двадцятий*, *третій*? Адже тут зовсім неможливо говорити про якість. Можна вирізнити ще одну підгрупу відносних прикметників, які ніколи і ні за яких умов не можуть означати якість: це прикметники присвійні на зразок *братів*, *сестрин*, *материн*..." [7, с. 83]. На думку В. В. Виноградова, узагалі не можна говорити про окремі розряди якісних та відносних ад'єктивів, цей учений протиставляє утрадиційненій концепції власну інтерпретацію диференціації ад'єктивів, згідно з якою виокремлюються 1) присвійні, 2) займенникові, 3) якісно-відносні (якісні, відносні, дійові) прикметники [4, с. 207]. І. Р. Вихованець, характеризуючи ад'єктив як периферію частин мови, виокремлює два великі семантико-граматичні підкласи: прикметники первинні (передають якісний стан предмета й членуються тільки на корінь та флексію) і вторинні (стосуються ознаки, що має похідний характер і сформувалася через стосунок до предмета, дії, процесу, кількості або обставинної ознаки), тобто ад'єктиви об'єднано в два розряди: якісні (непохідні) та відносні (похідні). До похідних віднесено й ті якісні прикметники, що виражають модифікацію вияву якості [8, с. 127]. О. К. Безпояско зазначає, що якісні прикметники покликані відтворювати природні властивості об'єктів дійсності, причому ці властивості можуть виявлятися меншою або більшою мірою, вони "становлять центр (ядро) категорії прикметника" [1, с. 97]. Відносні ж ад'єктиви відтворюють ознаку за відношенням означуваного предмета до інших предметів, "значення ізольованого відносного прикметника можна ідентифікувати лише як "той, що має якесь відношення до відповідної реалії" [6, с. 82]. Основу семантики відносного ад'єктива становить ланцюг "означуваний предмет – риса чи властивість, що формує поняття ознаки – означувальний предмет". Об'єкт-детермінант характеризує результат

відношень детермінованого об’єкта дійсності до інших предметів, властивості, що постали внаслідок дії самого предмета, пов’язані з ним, його місцем у просторі й часі, приналежністю кому-небудь або чому-небудь, функціональними особливостями, кількісним виявом. Однак серед відносних трапляються ад’єктиви, які, сполучаючись із субстантивами різної семантичної природи, можуть виражати кілька ознак одночасно, наприклад: 1) ...сама хазяйка безумна Дарка Сторона готує для мастильниць обід, готує надворі, тут у неї *літня кухня* (Є. Гуцало) – ознака щодо функціональної особливості (кухня для приготування їжі влітку); 2) Був грім – то прийшла *літня пахуча громовиця* (М. Хвильовий) – темпоральна ознака (громовиця, яка буває лише влітку).

У системі відносних прикметників української мови виокремлюються власне відносні, присвійні (“...посесивне значення, – зазначає А. П. Грищенко, – є однією з реалізацій відносності в широкому розумінні” [5, с. 168]) та порядкові ад’єктивні одиниці. Проблема їхнього різноаспектного вивчення порушено в працях багатьох мовознавців, зокрема В. М. Васильченка, О. П. Штонь, Ф. К. Гужви, О. А. Земської, М. А. Жовтобрюха, В. О. Горпинича, І. К. Білодіда, Е. І. Коробової, В. І. Чернова, І. Р. Вихованця, А. П. Грищенка, М. І. Степаненка, Л. П. Катлінської. За визначенням В. М. Васильченка, відносні прикметники української мови “є повнозначними словами атрибутивної семантики, прикметникової лексико-граматичної категорії належності. Це суцільно мотивовані за значенням і похідні за формою лексичні одиниці, функціональне навантаження яких полягає у називанні ознак, що формуються як результат відношень предметів до інших предметів, дій, ознак інших ознак” [3]. Розглянемо особливості семної специфікації відносних прикметників української мови.

Семантично найстрокатішою є група власне-відносних ад’єктивів, оскільки її конститuentи виражають найрізноманітніші ознаки за відношенням:

– до предмета: Зовсім низько над головою висять імлісті зірки, наче кетяги *калинових ягід* (Є. Гуцало);

– до узагальненої особи чи істоти: Це вже була не просто *материнська турбота* про сина – це ходіння по лезу бритви (В. Овсієнко);



– до абстрактного поняття: ...якщо цей рукопис комусь і потрапив на очі будь-коли, то, наймовірніше, його вважали не більш ніж плодом *творчої фантазії*... (Г. Молчанов);

– до дії: ...ракетоносці...зникають в охотській атмосферній трясовині і потім виринають з неї, ковзаючи по слизькій *злітній доріжці* (Ю. Щербак); На степу росте багато *їстівного зела* (Ю. Яновський);

– до місця або часу: ...і залишилась мати самотньою зозулею у своїй *підвальній кімнаті* (М. Хвильовий); Спекотної *літньої пори* ефірна олія починає випаровуватися (Із часопису);

– до кількості: Він чомусь згадав *триколісний велосипед*, який бачив у 1906 році (Ю. Щербак).

М. Г. Булахов зазначає, що шар ад'єктивної лексики праслов'янської мови сформували орієнтовно 300–400 одиниць, з-поміж яких виокремлювалися групи відносних прикметників за такими ідентифікувальними характеристиками: 1) просторові ознаки предмета (*дольний, пердьниш*); 2) часові ознаки (*вечерьнь, летьнь, зимьнь*); 3) ознаки стосовно предмета, матеріалу, рослини, дерева, істоти (*водьнь, камень, еловь, железьнь*) [2, с. 8]. На думку А. П. Грищенка, на формування групи відносних ад'єктивів вплинула взаємодія різних за категоріальною приналежністю мотивувальних основ і відповідних суфіксів – ад'єктиваторів та виразників конкретної семантики слів-новотворів, тому “класифікаційний поділ пов'язаний з аналізом власне морфологічного аспекту, який передбачає кваліфікацію твірних основ з погляду їх категоріальної приналежності” [5, с. 163]. Внутрішньокласифікаційний поділ ад'єктивних одиниць такого типу здійснено за допомогою двох вихідних принципів: 1) категоріальної приналежності мотивувальної лексичної одиниці та 2) змістового плану ознаки, що виражається прикметником, з урахуванням типу відношень між означуванням та означальним [9, с. 70]. Другий принцип впливає на семантичну диференціацію власне-відносних ад'єктивів, які є репрезентантами тематичних груп залежно від реалій довкілля, що лежать в основі їхнього плану змісту:

1) ад'єктиви, які виражають ознаку предмета щодо матеріалу та речовини. Цю групу становлять прикметники, що вказують на а) матеріал, з якого виготовлено предмет: ...підбитою птахою чор-

нявий хлопчина у *вовняній хустині* висів на ваших плечах (Є. Гуцало); б) речовину, що входить до складу предмета: Оглянулася я на високу огорожу – *цементна стіна* (В. Овсієнко); в) речовину, яка є матерією предмета: ...мечеть під горою...*піщані гори* замість степу (Р. Іваничук);

2) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета щодо його локації. Розглядувану групу утворюють прикметники, що вказують на а) просторове розташування предмета: Ми йшли по *північній дорозі* (М. Хвильовий); б) місцезнаходження: Після несподівано вдалої втечі з епіцентру подій, що розгорнулися біля лісосмуги на *сільській дорозі*, Артурові довелося до смерку переховуватися в очеретах (Г. Молчанов); в) його топонімічну приналежність: Латин по царському звичаю / Енею дари одрядив / *Лубенського шмат* корою / Корито *опішнянських слив* / Горіхів *київських смажених* / *Полтавських пундиків* пряжених (І. Котляревський); г) походження предмета: ...багатші школярі давали вже за нього (жайворонка) і *бублика городського* (Ю. Яновський);

3) ад’єктиви, які виражають ознаку предмета щодо темпоральної характеристики. До аналізованої групи входять прикметники, що вказують на а) власне-часове значення: *Ночною* се було *добою* / І самою тихою порою / Як спав хрещений весь народ (І. Котляревський); б) якісно-часове значення [1, с. 128]: А перший грім, цей *весняний будило*, після нього земля розмерзається до краю (Ю. Яновський); в) значення за тривалістю в часі: Завмер на мить світ – а догулював він...*тридцятилітній кривавий* танець (Р. Іваничук); Нарешті весна входила в свої права – спрагла нива вимагала *цілоденної праці* (В. Скуратівський);

4) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета за кількісною характеристикою щодо а) розміру: Пам’ятник першому робітничому полку був прикрашений *трьохметровим піхотинцем* (С. Жадан); б) ваги: *Трьохсотграмовий кусень* м’яса слід добре відбити і ошпарити кип’ятком (О. Франко); в) об’єму: Для повного виділення фарби з рослин їх кип’ятять ще п’ятнадцять-двадцять хвилин у *дволітровій ємності* (Л. Жоголь); г) кількості: Але ж як він міг не заправити *подвійної ціни*, коли гроші наполовину втратили вартість (Р. Іваничук);

5) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета за його функціо-

нальними особливостями, призначенням: Цехи: *різницький, коновальський, кушнірський, ткацький, шаповальський* – кипіли в пеклі всі в смолі (І. Котляревський); Ти під портретами стоїш, як *поминальна чарка* (І. Римарук); Він брав колись в обидві руки по дві німецькі *протитанкові міни* і виважував поперед себе (Г. Тютюнник);

6) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета за відношенням до дії: ...він повів рукою туди, де за Богункою сині ранкові облоги лежали у багні та *висипному тифі* (Ю. Щербак);

7) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета за відношенням до іншого предмета: ...попадали жовті персики величиною з *ліщиний горіх* (Р. Іваничук);

8) ад’єктиви зі значенням загальної відносності: А безжурна Мальва зачарованими очима вдивлялась у *міражну далечінь* степу (Р. Іваничук); ...каторжанське життя, що недурно розпочалося, при народженні – *клінічною смертю*, мама пригадувала...; Наше *українське “можу”!* самотнє і тому безсиле (О. Забужко);

9) ад’єктиви, що виражають ознаку предмета за відношенням його до а) узагальненої істоти чи особи: ...ген дрохви і стрепети, ген *скіфська могила* й кам’яні баби (Є. Гуцало); Радісно й покірно серед ночі / вибігають голоси діточі / навперейми *вовчому виттю* (І. Римарук); б) кількох осіб: Буде над чим поплакати і потужити, і поховати на *рибальському цвинтарі*; ...марширує олешківський *партизанський загін* у складі двох босих сотень (Ю. Яновський).

Отже, відносні прикметники, як і якісні, виражають ознаку, що сприймається безпосередньо органами чуття або пізнається за допомогою чуттєвого сприйняття. Ця ознака проте є абсолютною й не допускає варіювання. Ідентифікувальними семами для розглянутих ад’єктивів є такі: “властивий предметові”, “той, який має відношення до предмета”. З семантичного погляду відносні прикметники є досить неоднорідними, що зумовлене інтралінгвальними чинниками – різноманітністю відношень, які існують між предметами і явищами світу, що нас оточує. Важливо наголосити, що “окремі групи...називають ознаки, які відображають цілком окреслені типи відношень” [9, с. 71]. Сюди належать власне-відносні, присвійні, порядкові ад’єктиви. Перша група є найчисленнішою та семантично поліфункціональною. До неї входять ад’єктиви, які

виражають ознаку предмета щодо матеріалу та речовини, розміру, ваги, об'єму, локативних і темпоральних характеристик, функціональних особливостей та призначення тощо. Звичайно, запропонована класифікація недостатньою мірою розкриває спектр власне-відносних ад'єктивів, оскільки розмитою й неточною залишається підгрупа прикметників зі значенням загальної відносності, що об'єднує, в основному, ті одиниці, які утворені від субстантивів абстрактної семантики. Необхідне подальше з'ясування лексичних особливостей аналізованих ад'єктивів з метою дослідження їхніх семантичних і синтаксичних сполучувальних властивостей.

### Література

1. Безпояско О. К., Городенська К. Г., Русанівський В. М. Граматика української мови. Морфологія: Підручник. – К., 1993. – 336 с.
2. Булаху М. Г. Гісторыя прыметнікаў беларускай мовы. – Ч.3. – Агульнаславянская лексіка. – Мінск, 1973. – 256 с.
3. Васильченко В. М. Мотивація і словотворче вираження відносних прикметників в історії української мови (відіменникові деривати). Автореф. дис...к.ф.н. / Нац. пед. у-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 20 с.
4. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М., Л., 1947. – 784 с.
5. Грищенко А. П. Прикметник в українській мові. – К., 1978. – 208 с.
6. Коробова Э. И. К вопросу о значении относительного прилагательного (на материале отсубстантивных прилагательных) // Русский язык в школе. – 1970. – №1. – С. 78–83.
7. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956. – 511 с.
8. Теоретична морфологія української мови: Академ. граматики укр. мови / І. Вихованець, К. Городенська; За ред. І. Вихованця. – К., 2004. – 400 с.
9. Украинская грамматика / В. М. Русановский, М. А. Жовтобрюх, Е. Г. Городенская, А. А. Грищенко. – К., 1986. – 360 с.

УДК 81'373.43

Поліщук О. Г.

## ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ПРИКМЕТНИКИ-КОМПОЗИТИ У ПОЕТИЧНОМУ ЛЕКСИКОНІ ХХ СТОЛІТТЯ

*Стаття присвячена питанням семантики та функціонування okazіональних прикметників-комполитів у поетичній творчості ХХ ст. На основі лексико-семантичного аналізу авторських ад'єктивів виділено їх найважливіші групи, а також простежено шляхи реалізації семантичних відтінків прикметників-комполитів.*

*This article is devoted to the problems of semantics and functioning of nonce compositive adjectives in the poetical creation of the XXth century. On the base of lexical and semantical analysis of author's adjectives their the most significant groups were distinguished and also the ways of realization of semantic nuances of compositive adjectives were retracted.*

Серед масиву індивідуально-авторських лексичних новотворів, що дозволяють виявити головні тенденції розвитку специфічних мовновиражальних засобів української поезії ХХ ст., важливе місце займають інновації, які позначають статичні ознаки денотатів. За допомогою детального опису семантичної структури okazіональних прикметників можемо виявити прирощення художніх значень, а отже, глибше усвідомити роль аналізованого слова й проникнути у художній зміст твору. Експресивність новотворів такого типу посилюється завдяки їхній метафоричності, а відтак семантична структура поетичної метафори дає об'ємний матеріал для вивчення специфіки і функціонування прикметникових інновацій у плані стилістичного збагачення мови художньої літератури.

Суттєву роль серед прикметників відіграють авторські новотвори-комполити, які, порівняно із простими за структурою номінаціями, є значно багатшими і складнішими у семантичному відношенні. Віршовий розмір, ритм поетичного твору зумовлюють

вибір таких варіантних засобів, коли замість двох самостійних означень утворюється складне слово, експресивний зміст якого формує індивідуально-авторський образ.

Складні прикметники щодо їх морфемного складу, словотвірної структури, семантики є об'єктом вивчення у працях М. Т. Доленко ("Складні прикметники у сучасній українській літературній мові", 1953), З. П. Олійник ("Складні прикметники з початковим нумеративним компонентом у сучасній російській та українській мовах", 1976), О. О. Селіванової ("Складне слово: мовні моделі світу (основи зіставної композитології російської та української мов)", 1996). У цих працях знаходимо детальну характеристику складних слів, зокрема й складних прикметників, класифікацію їх структурно-семантичних типів, синтаксичних та стилістичних функцій. Окрім цього, різним аспектам дослідження семантики okazіональних прикметників у сучасній українській мові присвячені наукові розвідки В. Н. Вовк, Г. М. Вокальчук, Н. В. Гаврилюк, Н. О. Данилюк, Л. В. Пашко, Л. Г. Савченко та ін. У російському мовознавстві – це праці лінгвістів А. О. Стишова, Л. О. Пустовіта, Р. Ю. Наміткової, А. П. Капської та ін.

Детальний опис словотвірної і семантичної структури складних слів української мови, а серед них і прикметників подає Н. Ф. Клименко у праці "Словотворча структура і семантика складних слів у сучасній українській мові". Авторка розкриває специфічні семантичні та словотвірні властивості складного слова, його співвідношення з простими словами, поєднуваними у словосполучення, на основі яких виникають складні утворення, чітко розмежовує слова-композиції і слова-юкстапозиції.

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена потребою подальшого вивчення okazіональних прикметників-композицій, оскільки вони є структурним компонентом мови поезії і постійним джерелом поповнення загальнономовного словника, засобом творення традиційних та індивідуально-авторських епітетів.

Мета статті полягає у здійсненні системного аналізу okazіональних прикметників, засвідчених в українському поетичному словнику ХХ ст. (авторські новотвори досліджуються у лексико-семантичному, лексикографічному і статистичному аспектах).

Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань: розгля-

нути основні тенденції у сфері дослідження оказіональних ад'єктивів-комполітів у поезії ХХ ст.; виділити основні групи досліджуваних ад'єктивів; з'ясувати лексико-семантичні особливості авторських новотворів-прикетників.

Відповідно до характеру фактичного матеріалу використовуються такі методи дослідження: метод відбору і систематизації мовних одиниць; метод класифікації дібраного матеріалу; метод лінгвістичного опису прикетникових новотворів.

Основним матеріалом дослідження послужило близько 1700 оказіональних одиниць.

Роль прикетників у поетичному мовленні загальновідома – вони “урізнобарвлюють” текст, роблячи його неповторно художнім засобом відображення дійсності. Суттєву роль серед прикетників відіграють авторські новотвори-комполіти, які, порівняно із простими за структурою номінаціями, є значно багатшими і складнішими у семантичному відношенні.

У творчості поетів ХХ ст. оказіональні прикетники формують вагомий щодо кількості клас із різноаспектними характеристиками.

За даними “Короткого словника авторських неологізмів в українській поезії ХХ століття” Г. М. Вокальчук, де описано понад 6000 одиниць, прикетники належать до найвагоміших частин мови. Їх частка у реєстрі словника складає 28,7% (для порівняння: іменники – 52%, дієслова – 7,7%, прислівники – 7%, дієприкетники – 3%).

Унаслідок вивчення різних джерел, передусім лексикографічних, виявлено і проаналізовано 1723 ад'єктивні лексичні одиниці.

Лексико-семантичний аналіз якісних та відносних прикетників у поезії ХХ ст. дозволив виділити їх найголовніші лексико-семантичні групи, яких налічується 20.

1) **‘зовнішня особливість істот’**: *єдинокорий* (І. Лучук), *білоколінний*, *рожевоколінний* (І. Драч), *бронзоліций* (М. Нагнибіда), *високогорлий* (В. Стус);

2) **‘зовнішня характеристика неістот’**: *вогневидий* (П. Тичина), *голубохалявий* (М. Сойко), *білоодежний*, *темногранний*, (М. Рильський);

3) **‘внутрішня властивість об’єкта’**: *безвинно-заячий* (І. Світличний), *смертно-білий* (Є. Маланюк), *темномовний* (О. Забужко), *півдухий* (О. Яровий);

4) **'психічне сприйняття об'єкта'**: *тихим-тихий* (С. Йовенко), *хмарно-роздумний* (М. Семенко), *облеснодумний* (Б. Нечерда), *пажєрливо-сумний* (Ю. Клен);

5) **'звукова характеристика денотата'**: *архімажорний* (І. Драч), *сталеводзвонний* (П. Дорошко), *лагіднолунний* (П. Савченко);

6) **'темпоральна характеристика'**: *пізньюспілий* (Д. Павличко), *дожизненний* (Б. Лепкий), *світанний*, *передосінний*, *першотворний* (І. Затул), *досьгочасний* (І. Лучук), *ясновесний* (П. Тичина);

7) **'одоративна характеристика'**: *пахучорунний* (О. Луцький), *теплопахучий*, *буйно-запашний* (Т. Осьмачка), *затхло-теплявий* (Ю. Клен);

8) **'топографічна характеристика'**: *накрайсвітний* (В. Мисик), *неодногнізний* (Л. Костенко), *надгористий* (П. Тичина);

9) **'спосіб переміщення у просторі'**: *швидколетий* (Т. Осьмачка), *прудкоходий* (Ю. Клен), *прудколетний* (М. Зеров), *напівбрєдучий* (В. Барка);

10) **'матеріал, з якого виготовлено предмет'**: *медально-ліплений* (О. Забужко), *медово-прозорий* (О. Ольжич);

11) **'спосіб опису матеріалу'**: *гео-біографічний* (Е. Стріха), *гурра-науковий* (О. Ольжич);

12) **'міра довжини (кількісна характеристика виміру)'**: *двообразний* (М. Зеров), *стожильний* (П. Воронько), *трисвітлий* (Я. Славутич);

13) **'явище природи'**: *дебряний* (Ю. Клен), *срібнохвилий* (Б.-І. Антонич), *ясноглибинний*, *хмариний* (П. Тичина);

14) **'колір та інтенсивність його вияву'**: *біло-лілейний* (З. Забашта), *суворо-чорний* (Ю. Клен), *сніжно-срібний* (О. Ющенко);

15) **'приналежність об'єкта комусь або чомусь'**: *адольфогітлеровий* (М. Пшеничний), *ойчистий* (Л. Костенко), *хановобатиєвий* (М. Пшеничний), *Фе-Ниченковий* (М. Гаско);

16) **'фізична характеристика та внутрішні властивості неживого об'єкта'**: *густопотокий* (Т. Осьмачка), *долонистий* (І. Затул), *зористий*, *незгібний* (П. Воронько);

17) **'динамічна ознака'**: *бистролетний* (М. Вінграновський), *легкошумний* (М. Рильський), *першотворний* (А. Малишко);

18) **'смакові властивості об'єкта'**: *синьогіркотний* (С. Йовенко), *солоно-зимовий* (С. Жадан), *райдужно-солодкий* (М. Риль-



ський);

19) **‘соціальний стан’**: *на-волю-відпущений, безіменно-пропащий* (О. Забужко);

20) **‘суспільний лад’**: *зломіщанський* (І. Драч), *незайманопервісний* (І. Калинець).

Найбільша кількість прикметникових новотворів (див. діагр. 1.1.) належить до групи, що позначає зовнішні особливості істот (22%), а найменша кількість – до групи, що позначає суспільний лад (0,1%). Майже однакова кількість прикметників належить до груп, що позначають внутрішні властивості живого об’єкта та психічне сприйняття об’єкта. Номінації, що позначають колір та динамічну ознаку, займають третю позицію за кількістю прикметникових новотворів (8% і 7%).

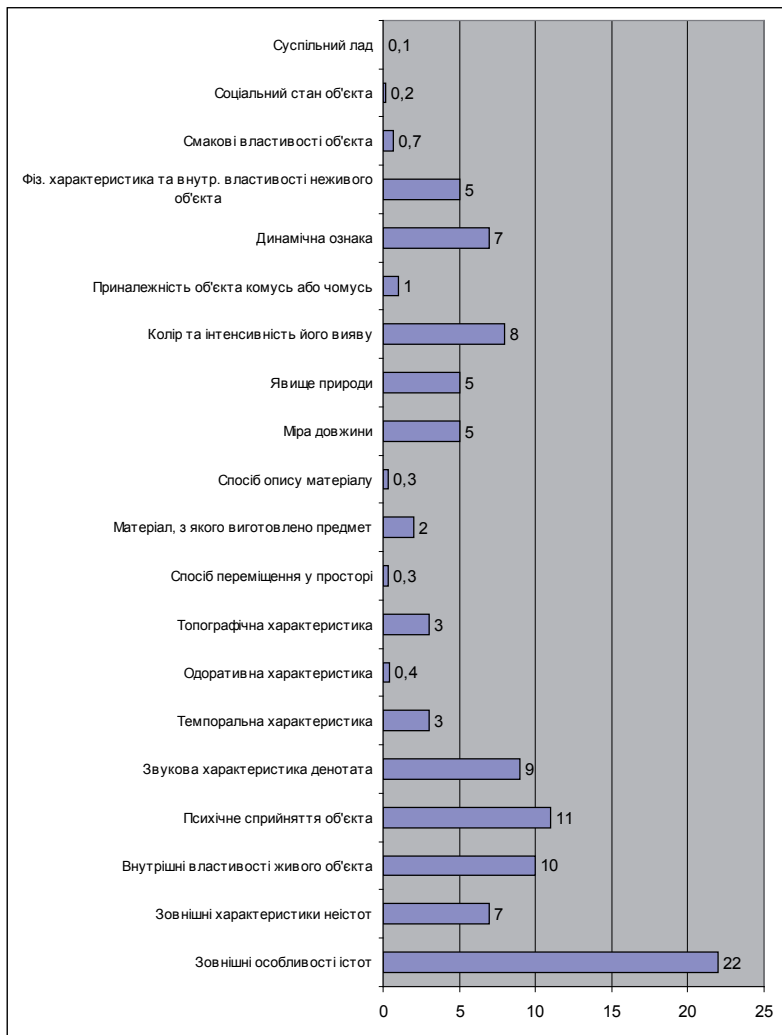
Таким чином, кожна з проаналізованих груп охоплює різну кількість інновацій. Причиною того, що одних номінацій більше, а інших менше, є те, що у ХХ ст. існувало багато різних літературно-мистецьких тенденцій, кожна з яких справляла певний вплив на поетичне мовлення авторів.

Продуктивність у творенні okazіональних прикметників серед письменників ХХ ст. теж не була однаковою. Першу трійку щодо продуктивності у творенні okazіональних прикметників посідають М. Рильський (10%): *бадьоро-супокійний*; П. Тичина (8%): *багрянководний, велиководий*; М. Семенко: *без’ясневий, вергарний* (7%). Продуктивними були також автори, у творчому здобутку котрих засвідчено понад 50 (до 100) оригінальних номінацій: І. Драч (90) – 5%, М. Вінграновський (52) – 3%, М. Зеров (50) – 2%.

Таким чином, мова поетів ХХ ст. з її прагненням до оновлення слова дала об’ємний матеріал для вивчення системно-семантичних та словотвірних зв’язків у лексичній групі прикметників. У творчості письменників зазначеного періоду okazіональні ад’єктиви є одним із засобів досягнення художньої виразності, емоційної насиченості, музичності, а ширше – одним із засобів відтворення власної, авторської концепції світобачення і світосприймання.

Аналізуючи лексико-семантичні особливості авторських ад’єктивів, можна простежити багатоплановість тих значень, яких вони набувають. Одні з них характеризуються більшою експресивністю, інші є менш експресивними. Основне призначення таких прик-

метникових інновацій – виконувати номінативну функцію, бути оригінальними епітетами щодо денотатів-субстантивів і виконувати функцію оригінальних рим. Експресивність новотворів такого типу посилюється завдяки їхній метафоричності, напр.: “*Згине душетріскупа, згине автоматна раса!*” (П.Тичина).



Діаграма 1.1. Відсоткове співвідношення ознак

### прикметників-комполітів

Трапляються випадки, коли авторські ад'єктиви позбавлені будь-якого емоційно-експресивного забарвлення і представляють ознаку у конкретних, цілком зрозумілих образах, напр.: *“Кров розквітла у дощовиту й хмаровисну днину”* (М. Сингаївський).

Визначальним чинником реалізації семантики оказіональних ад'єктивів служить перш за все контекст. Окрім нього, при всій індивідуальності значень такого роду новотворів їх розшифровувати допомагають або орієнтація на традиційну символіку, або ситуативні асоціації, чи загальномовні значення, так званий мовний досвід.

### Література

1. Вовк В. Н. Семантична структура образної номінації // Мовознавство, 1985. – № 5. – С. 15–18.

2. Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка: Монографія. – Рівне: Науково-видавничий центр „Перспектива”, 2004. – 524 с.

3. Вокальчук Г. М. Оказіональна ад'єктивина номінація в українській поезії 20–30-х років ХХ ст. // Система і структура східнослов'янських мов. Мовознавчі студії. Зб. наук. праць Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Вип. 10. – Рівне, 2002-г. – С. 102–109.

4. Дятчук В. В., Пустовіт Л. О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. – К.: Наукова думка, 1983.

### Словники

1. ВШ-02: Віняр Г. М., Шпачук Л. Р. Словник новотворів української мови кінця ХХ століття. Вип. 2. – Кривий Ріг, 2002. – 180 с.

2. КСАН-04: Вокальчук Г. М. Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії ХХ століття // Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка: Монографія. – Рівне, 2004. – С. 94 – 524.

3. НУЛ-02: Мазурик Д. Нове в українській лексиці. Словник-довідник. – Львів: Світ, 2002. – 130 с.

4. ПССП-01: Рудь О. М. Поетичне слововживання складних прикметників та дієприкметників: Словник. – Суми: Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. – 270 с.

УДК 81'367.335.1

Ричагівська Ю. Є.

## МОЖЛИВОСТІ СКЛАДНОСУРЯДНИХ ОДИНИЦЬ ВІРШОВОГО МОВЛЕННЯ У СТИЛІСТИЧНІЙ ПЛОЩИНІ

*У статті розглянуто випадки активізації стилістичного компонента у віршовому мовленні, що виникають у складних одиницях із сурядним зв'язком у результаті вживання форми у вторинній функції.*

*The article investigates the examples of the stylistic component foregrounding in the poetic speech that appear in the compound sentences in a result of using the form in its secondary function.*

Упродовж кількох десятиліть у сучасному мовознавстві помітна зацікавленість проблемами лінгвостилістики. Такий інтерес викликаний тим, що вивчення виражально-зображальних можливостей у широкому розумінні допомагає глибше зрозуміти призначення мови, глибше пізнати її структуру, її функціонально-диференціальні своєрідності [1, 3].

Специфіка художнього стилю, як і будь-якого іншого, створюється не стільки через використання готових стилістично маркованих мовних засобів, скільки завдяки закономірностям функціонування одиниць мови, принципам їх добору та поєднання. Закладено теоретичні основи та відпрацьовано принципи лінгвостилістичного аналізу художнього тексту в працях українських та російських учених Н. Д. Бабич, П. С. Дудика, С. Я. Єрмоленко, А. П. Коваль, В. І. Кононенко, М. І. Пентилук, М. М. Пилинського, О. О. Потєбні, В. М. Русанівського, В. А. Чабаненка, І. Г. Чередниченка, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, А. М. Кожиної, М. М. Кожиної, Ю. М. Лотмана, Ю. М. Тинянова, Н. І. Формановської, Л. В. Щерби та ін.

Складносурядні елементарні та неелементарні конструкції у віршовому мовленні є одними з тих синтаксико-стилістичних одиниць, які допомагають організувати поезію як естетично до-

вершену. Зосередимо увагу на випадках активізації стилістичного компонента, що виникають у результаті вживання форми у вторинній функції. При цьому поняття “вторинний” ми визначаємо як такий, що становить “другий етап у розвитку чого-небудь або другий ступінь за складом, складністю” [10, 545]. Тобто йдеться про похідність, ускладненість форми.

Такі випадки в складносурядному реченні є частотними і можуть бути зумовлені як трансформацією семантико-синтаксичних відношень, властивих складнопідрядним реченням, так і факультативністю формальних засобів щодо виявлення семантичної взаємодії між складовими частинами конструкції.

Нетиповими для складносурядних одиниць є умовно-наслідкові та причиново-наслідкові семантико-синтаксичні відношення. Темпоральні відношення (часова послідовність та одночасність) у складносурядному реченні також виявляються як модифікація часових відношень складнопідрядної конструкції [4, 4]. Формальна невираженість цих детермінантних відношень пов’язана із додатковими стилістичними значеннями синтаксичного зв’язку, а саме – із вторинною функцією сполучників сурядності. Показниками зв’язку в складносурядних реченнях, де виявляються названі відношення, є сполучники єднальної групи *і, й, та* (у значенні *і*). Однак у силу притаманної їм семантичної нейтральності (вони належать до асемантичних, функціональних) ці сполучні засоби не вказують на характер семантико-синтаксичних відношень між компонентами складної конструкції, тому семантико-синтаксичні відношення виражаються конкретним лексичним наповненням сурядних компонентів, ви́до-часовим та спосо́бовим співвідношенням дієслів-присудків, залученням у компоненти конструкції (залежно від типу останньої) темпоральних уточнювачів або результативних маркерів:

*І буде нас із кожним гоном менишати,  
І глибшатиме на плечах вага* (Б. Олійник);

*Та боляче б’ється, думав,  
Не пустить гулять на став,  
І тому не знав я суму,  
Щасливим собі зростав* (В. Симоненко).

Останній приклад фіксує раритетний у нашій добірці спосіб вираження категорії наслідку: семантико-синтаксичні відношення ідентифікуються не тільки лексико-семантичним наповненням предикативних частин, а й супровідним словом *тому*, що вказує на наслідковість. Завдяки своєрідності лексичного значення, яким характеризуються слова на кшталт *тому, отже, значить, таким чином, внаслідок* тощо, досягається високий ступінь вираження наслідку, що робить складносурядні одиниці такого типу ознакою передусім наукового стилю, в якому “для пояснення відношень між фактами потрібна чітка вказівка на наслідок, результат” [8, 8].

Нерідко навіть у складносурядних реченнях із типовими семантико-синтаксичними відношеннями, зокрема зіставними чи протиставними, приховані додаткові відношення, які традиційно виявляються в складнопідрядних конструкціях. Наприклад:

*Ми усі по характеру різні,  
і смаки не однакові в нас,  
та одна нас ростила Вітчизна*

*у великий розбурханий час* (В. Симоненко) – відчутними є відношення допустовості. К. Г. Городенська в такому разі сполучний засіб кваліфікує як протиставно-допустовий сполучник сурядності-підрядності [4, 216]. А. П. Грищенко, посилаючись на Я.Бауера, з цього приводу зазначив, що тип складного речення як граматичну одиницю можна визначити, коли встановлено зв’язок між граматичним і значеннєвим аспектами. Тобто відмінності семантичного характеру при тих же формальних засобах або різні формальні засоби при збереженні смислових відношень свідчать лише про смислову диференціацію одного й того ж типу складного речення, а не про різні типи речень [5, 29]. Крім того, сполучник *та*, як функціональний засіб зв’язку, сам не виражає ні протиставного значення, ні відношення допустовості, а лише в мовному оточенні. Тому ми не маємо достатніх підстав прийняти запропонований К. Г. Городенською принцип класифікації та кваліфікуємо наведений засіб зв’язку залежно від контексту як сурядний єднальний або сурядний протиставний сполучник. Проте там, де з’являються приховані підрядні відношення, є можливість трансформувати складносурядні речення в складнопідрядні з відповідними сполуч-

ними засобами.

Аналізуючи можливості поетичного тексту, якими його наділяють: віршова форма, інтонація та специфічний ритм, Н.С.Валгіна наголошує, що мовні елементи, які у прозі видавалися б випадковими, у поетичному мовленні набувають значимості, тобто кожен мовний елемент у поезії має семантичне навантаження [2, 183]. Так, особливості віршового мовлення часто спричиняють функціонально-стилістичні зміни у сурядних сполучниках. Останні під дією ритмічних законів та поетичної інтонації перестають сприйматися як засоби зв'язку частин складної структури, а натомість у контексті виявляються як приєднувальні одиниці або підсилювальні частки (хоча літературна мова має сполучник **та й**, спеціалізований для вираження приєднувальних відношень, і відповідний розряд часток для реалізації підсилення). Мовознавці звертають увагу на те, що у конструкціях із приєднанням показником відходу сполучників від їх основної функції є позиція, яку вони займають у синтаксичній структурі: у зачині після паузи, яка характеризує кінець речення [11, 25]:

*А всі були вже трішечки поети,  
І розпливались посмішки до вух,  
І вечір сипав золоті монети  
В його потертий сірий капелюх* (Л. Костенко);

*Тут, в небі, тихо. **Ані** шум потічка,  
**Ні** вітру шум, **ні** пташка лісова* (Л. Костенко).

Наведені приклади ілюструють типову й найефективнішу для складносурядних багатокомпонентних одиниць із однотипними сполучниками стилістичну роль описових засобів.

Функції засобів приєднання у віршовому мовленні здебільшого виконують сполучники **і**, **а**, **ні**, **ані**, які приєднують додаткові (іноді емоційні) повідомлення чи зауваження, пов'язані зі змістом попередньої частини. Принагідно зауважимо, що серед науковців немає єдиної думки щодо статусу приєднання. Так, до конструкцій з приєднанням В. Л. Рінберг відносить такі складносурядні та складнопідрядні речення, “у яких приєднувальні відтінки нашаровуються на основні типи зв'язку, що функціонують у їх складі”, і тому “приєднувальний комплекс сполучається ... з головною

частиною сполучниками, співзвучними з сурядними і підрядними сполучниками ..., з якими вони не збігаються за реалізацією своїх функцій” [11, 23–25]. Сучасні дослідники виводять приєднання за межі стилістичної трансформації, відвівши приєднувальним сполучникам місце у класифікації засобів, які в реченні виконують функцію виразника сурядного зв’язку [4, 3–4; 3, 302], хоча традиційним мовознавством виділено лише три типи складносурядних речень, а саме: єднальні, зіставно-протиставні, розділові [5, 24].

Сполучник **а**, який, крім зіставних і протиставних сурядних речень, може уживатися в конструкціях єднального та приєднувального типів, виявляється як синонімічний до **і**. У нашому матеріалі в такому разі йдеться лише про синтаксичні одиниці з потенційно не обмеженою кількістю компонентів, поєднаних сурядним зв’язком, тобто про відкриті синтаксичні ряди, хоча в більшості посібників із синтаксису для ілюстрації приєднання наведено лише двокомпонентні конструкції. Зіставність/протиставність передбачає кількісне обмеження структурних компонентів, оскільки зіставляти/протиставляти можна лише два об’єкти. Тому кількісна замкнутість цих типів речень зумовлює неможливість багаторазового повторення сполучних засобів, які спеціалізуються на вираженні зіставлення/протиставлення. Крім того, зіставні та протиставні складносурядні речення завдяки принципу своєї побудови є синтаксичною основою для реалізації антитези – риторичної фігури, що “полягає у зумисне підкресленому зіставленні двох протилежних, але пов’язаних між собою понять, явищ, речей, ідей та образів для підсилення вражень, для більшої переконливості” [9, 367]. Антитеза належить до тих фігур, у яких семантика лексичного наповнення диктується синтаксичною структурою, – і без дотримання цієї умови фігура не може бути реалізована, тому обов’язковим є використання різних способів антонімізації. А наявність повторюваних єднальних, зіставних чи протиставних сполучників у ролі приєднувальних чи підсилювальних засобів є виявом цілком закономірного для художнього мовлення явища стилістичної трансформації і стає базою для реалізації стилістичної фігури полісиндетону. Порівняймо:

*Поклич нас, Боже, до страшного суду,*

*А їх, безвинних, милуй на землі* (Г. Чубач) – протиставні відношення;



*А роки-мороки у прірву летять,  
А в міді горить щирозлота кутя,  
А роки порвали вже тисячу шлей,  
І гунає в гільзу дядько Варфоломей,  
І гунає в гільзу тітка Мартоха,*

*І дзвонить та гільза, як ціла епоха* (І. Драч) – темпоральні в складносурядній конструкції. Речення на зразок останнього – типова ознака віршового мовлення, оскільки їм властива більша ритмічність завдяки повтору сполучників перед кожною частиною. Сполучник **а**, уживаючись як сполучний засіб приєднувального типу, виконує лише формальну функцію, оскільки виражає семантико-синтаксичну категорію сурядності; семантико-синтаксичні відношення в цьому разі кваліфікуються за допомогою семантичного потенціалу інших елементів складносурядного речення.

Вторинність форми може проявлятися й у випадках авторської пунктуації. Маємо на увазі те, що оформлення конструкції пов'язане з авторським осмисленням написаного і відрізняється від первинного, загальноприйнятого. На наш погляд, найяскравішими в цьому контексті виявилися складносурядні одиниці в поезії Б. Олійника:

*Руки підняв, і дванадцятий номер  
Вийде у свіжій футболці на поле  
Крізь протоколи, параграфи й коми.  
Але:  
На стадіоні честі  
В колі тіснім гармат  
Грали вони під Брестом  
Перший кривавий матч* (Б. Олійник).

Типова функція двокрапки в реченні – графічне попередження про пояснення. Доволі часто застосування митцем двокрапки у нових, незвичних з точки зору нормативних правил контекстуальних умовах відтворює своєрідність ритміки та інтонації, передає емоційний характер конкретного поетичного твору. Індивідуально-авторські пунктуаційні домінанти, поряд із застосуванням інших мовних засобів зі стилістичною метою, формують поняття “стиль митця”,

“почерк митця”. Наведена вище конструкція з творчості Б. Олійника ілюструє комплексне використання поетом виражального потенціалу синтаксичних одиниць: завдяки нетиповій пунктуації, за допомоги графічного оформлення та через використання приєднання.

Як відомо, інваріантне значення втілюється у стилістично нейтральній формі, а співвідносні одиниці виявляються як стилістично марковані варіанти. Усі наведені вище приклади засвідчують активізацію стилістичного звучання конструкції за наявності семантико-синтаксичної асиметрії в структурі складносурядної синтаксичної одиниці. Як наслідок, ужиті у вторинній функції складносурядні форми характеризуються більшим ступенем експресивності, ніж їх синтаксичні відповідники на рівні складнопідрядного речення. Зокрема, дослідники звертають увагу на розмовний колорит конструкцій з порушеною симетрією між формально-граматичною і семантико-синтаксичною структурами [7, 79].

Під час визначення складносурядного речення як типу складного традиційно беруть до уваги загальну семантику зв'язку між компонентами, тобто формально-синтаксичну рівноправність останніх. Відповідно сурядними сполучниками вважають такі, що поєднують граматично рівнозначні компоненти [5, 4; 6, 179]. Проте у семантико-синтаксичній структурі складносурядного речення більшою чи меншою мірою відчутні порушення рівноправності між компонентами, які виявляються, наприклад, приєднанням другої частини до першої, семантичною залежністю другого компонента від першого тощо. Цьому, безперечно, сприяє досить загальна, нейтральна семантика більшості сурядних сполучних засобів, їх факультативність щодо семантичної взаємодії компонентів складносурядної конструкції, що дозволяє актуалізуватися лексичній семантиці, а остання активізує стилістичний ресурс. Однак у поетичному мовленні найчастіше спостерігаємо комплексне використання засобів стилістичного маркування.

До актуальних питань сучасної синтаксичної науки належить вивчення синтаксичних одиниць як кваліфікаційних ознак стилів та жанрів. Наші подальші дослідження будуть спрямовані на вивчення стилістичного потенціалу різних типів складного речення.

## Література

1. Білодід І. К. Про порівняльну стилістику східнослов'янських мов // Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 3–21.
2. Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2004. – 280 с.
3. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
4. Городенська К. Граматичний словник української мови: Сполучники. – Херсон: Видавництво Херсонського державного університету, 2007. – 340 с.
5. Грищенко А. П. Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові. – К.: Наукова думка, 1969. – 156 с.
6. Дорошенко С. І. Граматична стилістика української мови. – К.: Радянська школа, 1985. – 200 с.
7. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика. – К.: Наукова думка, 1982. – 210 с.
8. Криńska Н. В. Семантико-синтаксична категорія наслідку в складному реченні у книжних стилях сучасної української мови: Автореф. дис. ... канд. філол. н. – Харків, 2001. – 16 с.
9. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилiстика української мови / 2-ге вид., випр. – К.: Вища школа, 2005. – 462 с.
10. Новий тлумачний словник української мови. У 4-ох томах. – К.: Аконіт, 2000. – Т.1. – 912 с.
11. Рінберг В. Л. Приєднувальні конструкції та їх статико-динамічні параметри (на матеріалі російської літературної мови) // Мовознавство. – 1979. – №1. – С. 20 – 31.

УДК 81'367

Сербіна Т. Г.

## ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПРИЄДНУВАЛЬНИХ ТА ПАРЦЕЛЬОВАНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ІСТОРИЧНОМУ ЕКСКУРСІ

*Розглядається питання про сутність явищ приєднання та парцеляції, їх відмінність та розмежування в історичному екскурсі, вказуються характерні ознаки цих явищ, спільні й відмінні риси та особливості їх функціонування.*

*The article dwells upon the essence of the phenomena of addition and parcellation, their difference and discrimination in historic digression. The characteristic features of these phenomena, their common and distinctive features and peculiarities of functioning are analyzed.*

У широкому колі питань, пов'язаних з мовленням сучасних ЗМІ, особливу увагу привертає експресивність та засоби її вираження у газетному тексті.

Одним з таких ефективних синтаксичних засобів є парцеляція, що полягає у навмисному максимальному інтонаційному і позиційному виділенні членів єдиної синтаксичної структури з метою їх актуалізації (1; 78). В основі парцеляції лежить об'єктивна здатність мови за допомогою прийомів членування тексту реалізовувати комунікативне завдання. Висока частотність вживання парцельованих конструкцій у засобах масової інформації пояснюється їхньою яскравою експресивністю та тенденцією сучасного мовлення до економії мовних форм при збереженні змісту.

Парцеляція спрощує синтаксичні конструкції, вирівнює складні побудови і допомагає почленувати текст відповідно до композиційного задуму, сприяє виділенню деталей загальної картини чи найістотніших елементів описуваного.

Парцеляція неоднозначно трактувалась і трактується у сучасному мовознавстві, що позначилося на неврегульованості термі-

нів, які це явище називають: “сепаратизація”, “крайне відокремлення”, “приєднання”, “парцеляція” тощо. Насамперед предметом лінгвістичних дискусій стала проблема співвідношення понять приєднання та парцеляції, їхньої сутності та особливостей структури. Порушені питання по-різному висвітлюються у науковій і навчальній літературі.

У багатьох наукових дослідженнях [5; 10; 18] парцеляція отожднюється з приєднанням. В основі такого отожднення лежить уявлення про приєднання як особливий тип синтаксичного зв’язку, відмінний від сурядності та підрядності. Оскільки межа між приєднанням і парцеляцією чітко не визначена, синтаксичні конструкції типу: *А первый муж у Женечки был адвокат. Знаменитый* (Т. Толстая); *Сейчас надо срочно: анализы... комплекс витаминов. Ласку, любовь, игрушки... Вкусную еду* (газ.); *Таким (старше 40 лет – Т.С.) сотрудникам не спешат повышать зарплату. Зато добавляют обязанностей. Ибо работодатели знают, старый конь бо-розды не испортит. И никуда не денется в таком возрасте* (газ.) одні дослідники [Див. попередн. покл.] відносять до приєднання, інші [2; 6; 13; 14; 19] – до парцеляції.

У зв’язку з цим цікаво прослідкувати, як виник і отримав поширення у мовознавстві погляд на приєднання як на третій тип зв’язку на рівні з сурядністю та підрядністю. Таке розуміння приєднання з’явилося спочатку в русистиці, а в подальшому отримало підтримку і в інших мовах.

Уперше на приєднання як особливе синтаксичне явище вказав Л. В. Щерба, ввівши у науковий обіг термін “приєднувальні сполучники”. Сутність приєднання, на його думку, полягає в тому, що приєднувальна частина виникає у свідомості тільки після того, як висловлена основна думка. Л. В. Щерба зауважує: “Ті ж самі сполучники (сурядні – Т. С.) можуть вживатися і в іншій функції: тоді вони не сполучають ті або інші елементи в одне ціле, а лише п р и є д н у ю т ь їх до попереднього”. І далі “... в цьому випадку другий елемент з’являється у свідомості лише після першого або під час його висловлення. Сполучники в цій функції можна було би назвати п р и є д н у в а л ь н и м и” [22, 80]. Причому він наголошує, що чіткої межі між сурядними і приєднувальними сполучниками встановити не можна.

Виявивши приєднувальне значення у сурядних сполучників, Л. В. Щерба відкрив лінгвістам шлях до виділення приєднання як типу зв'язку поряд з сурядністю та підрядністю або як проміжного між ними.

Аналізуючи стиль О. С. Пушкіна, В. В. Виноградов звернув увагу на велику кількість синтаксичних конструкцій, що за семантико-синтаксичними ознаками не укладалися в межі сурядності та підрядності. Він назвав їх приєднувальними, розкривши їхню сутність: “Приєднувальними можна назвати такі конструкції, де частини не уміщаються в одну смислову площину, логічно не об'єднуються в цілісне, хоча і складне уявлення, але утворюють ланцюг послідовних приєднань, смислове співвідношення яких не убачається із сполучників, а виводиться з натяків, припущень або із зіставлення наочних значень синтагм: *Бабушка дала ему пощечину и легла спать одна, в знак своей немилости*. [8, 140]. Приєднання розглядається тут як певна семантико-стилістична категорія, зумовлена прагненням автора за допомогою зіткнення далеких, а іноді і протилежних за значенням понять, вжитих в однорідному синтаксичному ряду, виконати певне стилістичне і ідейно-естетичне завдання. Смисловий зв'язок в реченнях з приєднанням базується “...не на безпосередньо очевидному логічному співвідношенні речень, що змінюють одне одного, а на усунених оповідачем синтагмах, що маються на увазі, і лише завдяки яким стало можливим приєднання” [8, 140]. Таким чином, В. В. Виноградов визнає приєднання авторським засобом поєднання смислів, прийомом несподіваного їх зіткнення. У такій же площині характеризує приєднувальні конструкції і В. П. Вомперський, вбачаючи в їх основі асоціативний зв'язок і наводячи такий приклад: “*Она села за письменный стол, взяла перо, бумагу, – и задумалась*” [9, 48].

Найбільш вдалою є думка С. Є. Крючкова, який в спеціальному дослідженні, присвяченому явищу приєднання, констатує: приєднання виникає в самому процесі мовлення, має характер додаткової думки; характеризується наявністю особливої інформації, іноді інверсією [16]. Поставивши питання про співвідношення приєднання і сурядності, приєднання і підрядності, автор, проте, до кінця його не вирішив. Приєднувальні конструкції він поділив на два види: 1) приєднувальні конструкції, співвідносні з сурядністю; 2)

приєднувальні конструкції, співвідносні з підрядністю. Враховуючи форму зв'язку, виділив в межах приєднання безсполучникові і сполучникові конструкції.

Найбільшою заслугою С. Є. Крючкова є те, що він вказав на особливе значення приєднання – додаткове повідомлення, проте недоліком стало дуже широке розуміння явища: у його концепції приєднання поєднується з сурядністю, підрядністю, парцеляцією, сегментацією тощо. Як наслідок, приєднання трактується і як семантико-синтаксичні відношення між компонентами синтаксичної конструкції, і як особливий вид синтаксичного зв'язку, і як розчленування висловлювань на окремі сегменти (якщо – мати на увазі безсполучникові конструкції – Т. С.). Так, Г. Н. Рибакіна, аналізуючи приєднувальні конструкції, називає їх “парцеляцією” [18], П. С. Дудик наводить однакові приклади для приєднувальних та парцельованих конструкцій [10], Н.С. Валгіна виділяє парцеляцію як різновид приєднання [5] тощо.

Вироблена на той час у мовознавстві концепція приєднання чітко не визначила межі між ним і суміжними синтаксичними явищами, зокрема парцеляцією. У русистиці на парцеляцію як явище синтаксису вперше звернув увагу Ю. В. Ванников. У своїй кандидатській дисертації вчений дав визначення парцеляції, охарактеризував деякі структурні типи парцельованих конструкцій і позначив критерії розмежування парцеляції і приєднання. Повністю заперечуючи існування приєднувального зв'язку, він наголошував: “поняття приєднувального зв'язку виведено дослідниками з низки різнорідних ознак, жодна з яких не є достатньо сильною або структурною, а тому повинно бути виключене з синтаксичного використання” [6, 82]. Причини стійкого закріплення в синтаксисі поняття приєднувального зв'язку він бачив у тому, що “до приєднання відносили всі ті випадки, які не можна було пояснити поняттями сурядності чи підрядності, і, незалежно від загальної теорії речення, без урахування його формальних ознак, за речення як одиницю синтаксичного аналізу приймали частину тексту, що розміщена між двома розділовими знаками (крапками, знаками питання, окличними знаками, багатокрапкою)” [6, 83]. Окрім того, поняття приєднання було спочатку виведено з семантики сполучників і лише згодом перенесено на безсполучникове речення, проте

методологічного обґрунтування ця думка в роботах із приєднання не знайшла. За Ю. В. Ванниковим, приєднання не відрізняється від всіх інших семантико-синтаксичних відношень сурядності, воно “є не що інше, як особливість мовного оформлення інваріантної структури, спосіб побудови висловлювань” [6, 92]. Заперечивши приєднувальний зв’язок вчений, таким чином, дав підстави поновому трактувати деякі аспекти цього питання. Парцеляцією він називає один з видів трансформації речення в мовленні, і саме таке розуміння закріпилося у подальших дослідженнях.

На відмінність між парцеляцією та приєднанням вказує також В. Л. Рінберг, а головним критерієм розрізнення цих явищ вважає “неможливість приєданого компонента (на відміну від парцельованого – Т. С.) бути членом речення чи предикативною основою складного речення” [17, 22].

Значний крок у вирішенні дискусійного питання було зроблено в працях, що розрізняли у синтаксисі два аспекти: конструктивний і функціональний.

На розмежування приєднання як явища граматичного рівня і парцеляції як явища комунікативного рівня вказала в своїх дослідженнях В. А. Белошапкова [3]. Визначення сутності приєднання в її працях виводиться з розрізнення в синтаксичній структурі двох аспектів: речення як статичної структури і речення як динамічної структури, тобто конструктивного і функціонального аспектів. Автор розрізняє приєднання як явище комунікативно-функціонального плану (по суті парцеляцію – Т. С.) і приєднання як явище статичного плану, тобто як “певний тип семантико-синтаксичних відношень – відношення додавання” [3, 27]. Це дозволило віднести приєднання до існуючих типів лексико-граматичних відношень між синтаксичними одиницями, однопорядковими з іншими типами відношень (єднальними, розділовими, протиставними, причинно-наслідковими тощо). В. А. Белошапкова вказує, що статичне приєднання виражається в мові “відповідним рядом сполучників і поєднанням сполучників. Окрім того, приєднання як явище додавання зовсім не припускає комунікативного відокремлення частини статичної структури: *Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России.*



*Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще в добавок меня хотели утопить” [там саме:27].*

У наведеному В. Белошапковою прикладі між частинами другого речення встановлюються приєднувальні відношення, формально виражені сурядним сполучником, і разом вони складають єдину структурну і комунікативну одиницю.

У динамічному аспекті приєднувальні конструкції є певною єдністю в мові, а в мовленні можуть бути (а можуть і не бути) розчленовані. У такому трактуванні приєднання є не чим іншим, як парцеляцією, тобто розчленуванням статичної структури речення на комунікативні одиниці, що не змінює граматичної природи і функціональної цілісності речення. Пауза, що виникає при цьому, позначається крапкою і визнається специфічним засобом оформлення парцельованої конструкції. Враховуючи такий підхід, у деяких випадках матимемо поєднання парцеляції і приєднання: *Вроде никаких геройских поступков Андрей Болконский не совершает. Да и более того, постоянно страдает, сомневается (газ.).*

У цьому прикладі наявна парцеляція членів речення, що знаходяться між собою у приєднувальних відношеннях.

Концепція В. А. Белошапкової знайшла підтримку у сучасних дослідженнях парцеляції на матеріалі різних мов [Див. праці Загнітка А. П., Звереві О. С., Конохової Л. І., Кромер Є. В., Старовойт Ю. А. та ін.] Критерієм розмежування цих явищ називається можливість об’єднання парцелята з основним реченням, чого не можна зробити з приєднувальними конструкціями.

Не можна обійти увагою ще один погляд на приєднання як на тип синтаксичного зв’язку “елементів периферії речення з його ядром, що передають відношення додавання і що реалізуються у декількох видах: аппозитивний зв’язок, адресний і вставлений” [21, 6]. М. А. Ханутін відносить до периферії речення вигуківі елементи, вставні конструкції, звертання, прикладки; відзначає, що позиція приєднувальних компонентів не закріплена, і тому їхній зв’язок відрізняється від сурядності – через гетерогенність пов’язуваних елементів і від підрядності – внаслідок того, що приєднувальні компоненти не є членами структурної моделі речення. За формальними ознаками це позиційний зв’язок, прилягання.

Недоліком багатьох попередніх теорій приєднання було ще й

те, що в них не враховувалась пунктуація: приєднання виділяли незалежно від того, чи приєднувальна частина висловлювання відокремлена від основної “внутрішніми знаками” (тире, кома), чи знаками кінця речення (крапкою, окличним знаком, знаком питання). Ігнорування ступеня інтонаційної ізольованості приєднувальної частини призвели багатьох учених до невірної, з нашого погляду, розуміння парцеляції як окремого випадку приєднання.

У сучасних дослідженнях [7, 99; 20, 6] явища парцеляції і приєднання вважаються взаємовиключними, оскільки саме поняття розчленування повної синтаксичної структури на окремі інтонаційно-відокремлені відрізки при парцеляції є протилежним поняттю приєднання, тобто складанню в процесі мовлення окремих речень на основі асоціативних зв’язків.

З синтаксичної точки зору приєднувальний компонент є переважно самостійним реченням, він автосемантичний, не залежить від основної частини висловлення, виникає несподівано, “знаходиться на іншому смисловому рівні і не має безпосереднього відношення до першого речення” [19; 5], тобто до основного висловлення. Відокремлений у результаті парцеляції відрізок (парцелят) є синсемантичним, без опори на попереднє речення він незрозумілий, граматично і семантично залежить від нього, функціонувати як самостійна комунікативна одиниця не може. За умови трансформації синтаксичної конструкції парцеляція легко усувається шляхом зняття крапки або заміни її відповідними розділовими знаками і поверненням парцелята у базову частину. У будь-якому випадку відокремлений компонент продовжує залишатися членом простого або предикативною частиною складного речення, яка піддалася розчленуванню. Пор.: *Ситуация в стране складывается аховая. Настолько, что это дошло уже и до премьеры. Неделю назад бодро вещавшего, что экономика растет.../ Ситуация в стране складывается аховая настолько, что это дошло уже и до премьеры, неделю назад бодро вещавшего, что экономика растет...*

Приєднання не пов’язане з навмисним комунікативним заданням, а з’являється, як вже наголошувалося, в процесі мовлення-думки і пов’язане з прагненням доповнити вже зроблене повідомлення. У самому визначенні приєднання як додаткового повідомлення, що знаходиться в іншій логічній площині, уже міс-

титься висновок про те, що приєднання – це семантико-синтаксичні відношення між більшою або меншою мірою самостійними реченнями. Парцеляція – це навмисне розчленування єдиної статичної структури речення на частини з метою актуалізації, тобто вона зумовлена комунікативним завданням мовця.

Парцеляцію ми розуміємо як експресивний синтаксичний прийом, який допускає максимальну інтонаційну ізольованість, розчленування простого або частин складного речення з єднальними, протиставними, зіставними, розділовими, причиновими, часовими, допустовими відношеннями так само, як і з приєднувальними, оформленими за законами мови сурядним або підрядним зв'язком. У тому випадку, коли парцелюються члени речення або предикативні одиниці складного речення, що знаходяться між собою в відношеннях приєднання, парцеляція може накладатися на приєднання, тобто між парцелятом і базовою частиною існують приєднувальні синтаксико-семантичні відношення, які актуалізувалися внаслідок розчленування. Причому парцеляція не змінює ні зв'язків, ні синтаксичних відношень між частинами інваріантної конструкції.

Отже, парцеляція і приєднання за деякої схожості формальних показників є явищами за своєю сутністю протилежними: при парцеляції конструкція, є д и н а в мові, р о з ч л е н о в а н а в мовленні; при приєднанні конструкція, р о з ч л е н о в а н а в мові, у мовленні представлена як певна є д н і с т ь. Таким чином, парцеляція – це ціле, навмисно розчленоване на частини, приєднання – ціле, складене з частин, спонтанно приєднаних одна до одної.

## Література

1. Абашина В. Н., Сербина Т. Г. Парцелляция в коммуникативном аспекте // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. – 1989. – № 9. – С. 78 – 79.
2. Акимов Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. – М., 1990.
3. Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке. – М., 1967.
4. Блох М. Я. К проблеме присоединительных связей предложения // Вопросы грамматики английского языка. – М., 1969. – № 367. – С. 38 – 55.

5. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке. – М., 2001.
6. Ванников Ю. В. Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи. – М., 1979.
7. Виноградов А. А. К вопросу о дифференциации явлений парцелляции и динамического присоединения // Вопросы языкознания. – 1981. – № 3. – С. 98 – 110.
8. Виноградов В. В. Стиль "Пиковой Дамы" // Временник Пушкинской комиссии. – М., 1936. – С. 74 – 147.
9. Вомперский В. П. Присоединительные конструкции в произведениях А.С. Пушкина // Русский язык в школе. – 1962. – № 1. – С. 46 – 48.
10. Дудик П. С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення (просте речення, еквіваленти речення). – К., 1975.
11. Загнітко А. П. Структурно-граматичні і функціонально-семантичні різновиди українських синтаксичних інновацій // Українська мова і література. Книгодрукарство. – [www.vesna.org.ua](http://www.vesna.org.ua), 2004. – С. 1–11.
12. Зверева О. С. Функціонування парцельованих конструкцій в сучасному російському поетичному мовленні: Автореф. дис... канд. філолог. наук – К., 1998.
13. Иванчикова Е. А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. – М., 1968. – С. 277 – 301.
14. Конюхова Л. І. Явище парцеляції в мові сучасних засобів масової комунікації: Автореф. дис... канд. філолог. наук – Львів, 1999.
15. Кромер Э. В. Проблема присоединительных и парцелированных структур в разговорной речи и художественном тексте // Синтаксис в школьном и вузовском преподавании. – Иванова, 1991. – С. 168 – 177.
16. Крючков С. Е. О присоединительных связях в современном русском языке // Вопросы синтаксиса русского языка. – М., 1950. – С. 397 – 411.
17. Ринберг В. Л. Конструкции связного текста в современном русском языке. – Львов, 1987. – 168 с.
18. Рыбакова Г. Н. Парцелляция сложноподчиненного предложения в современном русском языке: Автореф. дисс... канд. филолог. наук. – Ростов н/Д., 1969.

19. Сербина Т. Г. Парцелляция как особое синтаксическое явление в языке современных газет: Автореф. дисс... канд. филолог. наук. – Воронеж, 1988.

20. Старовойт Ю. Я. Абзацна парцеляція речень у системі експресивного синтаксису російської мови: Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1993.

21. Ханутин Н. А. Языковая природа и особенности функционирования парцелляции как стилистического приема: Автореф. дисс... канд. филолог. наук. – М., 1983.

22. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957.

УДК 81'373.421

Степанова О. І.

## СИНОНІМІКА ПРИКМЕТНИКОВИХ ЛЕКСЕМ ТА ЇХ МІСЦЕ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

*У статті аналізуються місце і роль синонімічних лексем у контексті художнього твору, розглядаються особливості їхнього функціонування в ідіостилі Миколи Хвильового.*

*The article deals with the analysis of the role and place of synonymic lexeme in the context of fiction. Particularities of Mykola Khvyliovyi are taken into consideration.*

Між словами в мові спостерігаються різноманітні зв'язки, які існують не ізольовано один від одного, а зумовлено. Для вивчення всієї системи, як правило, береться той чи інший вид зв'язків між лексемами і розглядається в можливій ізоляції. Мета статті – проаналізувати синонімічні зв'язки і слова, відношення між якими зумовлені такими зв'язками в контексті художнього твору.

Теоретичні питання синонімії розроблялися в працях В. Ващенко, Л. Паламарчука, А. Лагутіної, О. Тараненка, Л. Лисиченко, М. Кочергана та ін.

У відповідності з багатокомпонентною структурою значення слова для позначення одного й того ж явища в мові можуть виникати кілька лексичних одиниць. У слові, як відомо, фіксуються наслідки пізнавальної діяльності людства, відкриваючи нове явище і виявляючи в ньому риси, що зближують два або більше явищ (понять). На причину виникнення синонімів указували ще в першій половині XIX століття [6, 62].

Загальновідомо, що синоніми виникають, по-перше, з необхідності фіксувати в слові нові відтінки явища, уявлення чи поняття. З другого боку, синонімічні слова можуть характеризувати не саме явище, а своєрідність бачення, оцінки його, ставлення до нього.

Нарешті, третій клас синонімів виникає внаслідок диференціації значень або їх синонімічного зближення, що розвиваються в мовній системі.

Однією з основних ознак синонімів є здатність їх означати те саме поняття, а звідси – вони обов’язково є словами, спільними чи тотожними за своїм основним значенням. Іншою, не менш важливою ознакою синонімів, яка дозволяє відігравати їм значну стилістичну роль в мовленні, є те, що вони обов’язково чимось різняться між собою, мають додаткові значеннєві відтінки, різний змістовий обсяг, вирізняються мірою і якістю емоційного забарвлення, стилістичною приналежністю до певного жанру мови, тобто віднесеністю до загальноновживаної лексики чи лексики книжної, розмовної, фамільярної тощо; виявляють різну активність у мові, характеризуються неоднаковою сферою поширення та здатністю сполучатися з іншими словами у реченні. Про відтінки значення синонімів говорять звичайно, порівнюючи два слова, у яких спільне предметно-понятійне ядро, але є відмінності в інших компонентах (або в компоненті) лексичного значення.

Усі ці особливості синонімів простежуються в словесному чи текстовому оточенні. Ми спробуємо проаналізувати такі випадки в творчій спадщині Миколи Хвильового.

Так, слова одного синонімічного ряду *сильний* – *всесильний* – *міцний* – *могутній* – *великий* – *залізний* мають основне спільне значення, а саме: “такий, що відрізняється великою фізичною чи моральною силою”. Без виразних додаткових відтінків це значення властиве тільки лексемі *сильний*. Наприклад, знаходимо у письменника: Він – той, кого вона недавно вважала за *сильну* вольову людину [12, 426].

Кожний інший синонім цього ряду вносить якийсь додатковий відтінок до загального значення, якусь своєрідну особливість, що знаходить підтвердження в контексті. Наприклад, синонім *всесильний* означає “всеосяжну силу когось або чогось”:

І справді, можливо, він знову підведеться із свого одра, можливо, він знову зійде на наш азійський корабель і візьме румпель, але ніколи вже він не прорветься з холодного *всесильного* льоду й не виведе корабель у стихію [12, 367].

Прикметник *міцний* додатково означає “витривалість, стійкість, незламність”. Вживається він найчастіше для характеристики людини, рідше – різних предметів: Проте дедушка – *міцний* дід: і тепер як візьме косу, то чорта з два вженешся за ним [12, 105]. – Павло... поспішає – *міцний*, бадьорий і злий [12, 37]. – Я знову думаю: десь там, на сіверкій дикій півночі, лежить геніальний м’ятежник, закутий у міцні ланцюги, і в нього одна мисль: “Скучно” [12, 368].

Лексична одиниця *могутній* означає “дуже сильний і відповідно великий за розміром”: ...Стоїть *могутній* дуб на півдорозі до лісу, а до нього сіріє ранковий шлях, од вітряків перехилиється на ділянку молодняку [12, 326]. – Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя: воно ніколи спокійно не сиділо під *могутньою* рукою шовінізму: другі помиляються, бо дивляться на Азію, як на кубло тьми й забобонів [12, 247 – 248].

Велика міра сили визначається словом, ужитим у переносному значенні, *залізний*. До аналізованого синонімічного ряду воно на сторінках творів Хвильового входить у сполученні з іменником обійми: Далі, візьму тебе в свої *залізні обійми* [12, 125].

Таким чином, усі розглянуті синоніми: *сильний* – *всесильний* – *міцний* – *могутній* – *великий* – *залізний* виражають спільне основне значення: “такий, що відрізняється великою фізичною чи моральною силою”, а розходження спостерігається в додаткових значеннях відтінках, зокрема ступеня виявлення ознаки та наявності в окремих синонімах дещо ширшої або вужчої семантики, здатності не тільки означати велику силу, а й додатково надавати ще значення витривалості, стійкості, незламності. Незначна відмінність існує і щодо визначення сфери вживання, оскільки одні з названих синонімів частіше використовуються на означення фізичної або моральної сили людини чи взагалі істоти, а інші – предмета, явища. Деякі синоніми аналізованого ряду мають і певну стилістичну забарвленість. Так, лексема *могутній* вживається у більш піднесеному стилі, деякі слова поширені в нейтральному лексиконі (наприклад, *сильний*, *міцний*). Водночас вважаємо за потрібне підкреслити, що основна розбіжність між даними синонімами полягає в їхніх значенневих відтінках.

У ряді праць за ознаку синонімічності приймається взаємозамінність лексем у певних контекстах. Л. А. Булаховський цю озна-



ку поклав навіть в основу визначення синонімів. Так, мовознавець підкреслював: “Слова, здатні в тому ж контексті або в контекстах, близьких за змістом, замінити одне одного без відчуття помітної одмінності у змісті, мають назву синонімів” [1, 37]. Інколи взаємозамінність розглядають як прийом або критерій виділення синонімів [5, 98].

На нашу думку, висуваючи взаємозамінність на чільне місце у визначенні, неправомірно розширюють поняття синонімів. Це неодноразово заперечувалось у літературі: “У мовленні нерідко одні слова вживаються замість інших, означаючи в семантичному плані суміжні поняття або поняття, що перебувають у родо-видових відношеннях, приналежністю до однієї тематичної групи тощо” [5, 49].

Проте ці слова не можна віднести до розряду синонімів. Підставою для того, щоб вважати слова синонімами, може бути лише замінність, яка є єдністю двох боків тих чи інших слів – семантичного та слововживання, – що взаємопов’язані й впливають одна з одною. Однак наявність тільки однієї з названих ознак – або смислової, або слововживання в двох або кількох слів – ще не дає підстави вважати ці слова синонімами” [8, 114 – 115].

Проти зближення понять родових і видових, проти змішування логічних і лінгвістичних категорій застерігав Л.Булаховський, який хоч і визначав синоніми через взаємозамінність, бачив небезпеку надто широкого розуміння їх: “Одна з поширених помилок – зближення відношення слів-показників, як широких за обсягом, з іншими словами того самого синонімічного ряду, звичайно конкретнішими, – з відношеннями родових понять до видових. Треба зразу ж виразно визначити, що таке зближення неприйнятне і не дається провести практично, оскільки підміняє логічні відношення... тими..., які існують в природі мови” [1, 39].

Справді, слова синонімічними будуть лише тоді, коли їм властива потенціальна можливість заміни одне одним, але при цьому визначальну роль відіграє конкретний контекст, у якому реалізується змістова і стилістична сутність синонімічних лексичних одиниць, оскільки для точної передачі якоїсь думки існує тільки певний добір слів: “Справжній майстер мови, – як справедливо підкреслював Л. А. Булаховський, – відчуває, яке саме слово з наявних у мовній свідомості маси або того кола, до якого він звертається, здатне най-

точніше переказати його думку і почуття... Шукається для передачі думки єдине точне слово, саме те, яке є необхідним” [1, 75].

З цих міркувань при визначенні синонімів один лише критерій взаємозамінності слів виявляється недостатнім [9, 50].

Дуже важливою і дискусійною лексикологічною проблемою є визначення основних принципів тлумачення синонімів. В останні роки досить аргументовано обґрунтовується думка про те, що синоніми треба виділяти на предметно-понятійній основі. Л. Лисиченко з цього приводу зазначає: “Основною лексичного значення є предметно-понятійне ядро слова, навколо якого ґрунтуються інші семантичні компоненти – уточнення змісту поняття, міра визначення ознаки чи дії, стилістична, експресивна характеристика слова тощо” [5, 70].

Сполучуваність має, безумовно, надзвичайно важливе значення у з’ясуванні семантики синонімічного слова та для характеристики синонімічних відношень між словами. Але вона, як і “взаємозамінність”, – як слушно зауважує А. П. Євгенєва, – становить собою лише “додатковий критерій, за допомогою якого перевіряються синонімічні відношення, або одним із методів чи “процедур виділення синонімів”, тим більше, що тотожність сполучуваності може характеризувати тільки “ідеографічні” синоніми. Для стилістичних синонімів цей критерій зовсім не може бути застосований [4, 138].

“Синонімія – одна з ознак варіативності мови”, – підкреслює В. Русанівський [8, 77]. Під варіантністю, властивою всім рівням мови, слід розуміти можливість висловити ту саму думку різними способами, а головне, з різним ступенем емоційної оцінки. В. Русанівський розглядає лише лексичну синоніміку як постійну величину в процесі лексико-семантичного розвитку мови.

У кожний конкретний момент те чи інше слово на позначення соціально важливого денотата може мати багато принагідних ситуативних синонімів.

Таким чином, синонімія ґрунтується на здатності позначати один і той самий елемент дійсності кількома словами.

“Синоніми – це лексичні одиниці, що є носіями однієї або кількох тотожних сем; решта значень у кожному із синонімів здебільшого позначають інші денотати і сигніфікати, але в певних по-

зицях вони нейтралізуються, внаслідок чого синонімічні слова можуть взаємно замінюватися” [7, 78] .

Існують певні труднощі класифікації синонімів, пов’язаних не тільки з наявністю у них різних ознак, але і з зміною цих ознак. Очевидно, через це багато вчених вважають, що кваліфікаційні системи лексичних синонімів важливі переважно для теоретичних досліджень, а не для мовної практики.

Визнання синонімами слів не тільки тотожних, але і близьких за значенням висуває проблему семантичних розрізень між ними. Більшість прихильників семантичного підходу до проблеми синонімії визнає поряд із стилістичною також й ідеографічну синонімію, тим самим визнаючи синонімами слова, які мають не тільки стилістичні, але і семантичні розбіжності. Синонімами бувають слова, відмінні один від одного ступенем і особливістю емоційної оцінки, що й визначає їх стилістичне використання в мовленні. Проте синоніми лише зрідка “становлять собою еквіваленти, що різняться тільки стилістичним забарвленням... Вони звичайно ускладнені додатковими відтінками в самому значенні, відрізняються обсягом значення” [3, 9]. Причому всі ці додаткові елементи часто бувають настільки значимими, що важко провести межу між синонімами стилістичними і синонімами семантичними.

На думку А. Євгенєвої, у літературі неодноразово робилися спроби розділити синоніми на стилістичні та ідеографічні. Однак матеріал показує, що неможливо провести межу між ними, зарахувати одні до стилістичних, а інші до ідеографічних. Основна, переважна частина синонімів служить і стилістичним, і семантичним (відтінковим, уточнюючим) цілям, часто виконуючи одну і ту ж функцію одночасно [3, 11].

Сучасній українській мові характерні саме такі синонімічні ряди, у складі яких усі синоніми або принаймні частина з них одночасно диференціюються і емоційним забарвленням, і значеннєвими відтінками, і семантичним обсягом. Ілюстрацією цього можуть бути синоніми, що групуються навколо прикметника *гарний*, якот: *гарненький – хороший – красивий – прекрасний – чудовий – чарівний – привабливий – симпатичний – милий – добрий – непоганий – божественний – пишний*. Усі вони об’єднані одним основним значенням: “цілком позитивний за своїми якостями і властивостя-

ми”. Таке значення без суттєвих додаткових відтінків і емоційного забарвлення передається прикметником *гарний*.

Наведемо приклади вживання синонімів такого синонімічного ряду в творах Миколи Хвильового: Але на радість, я цим не хочу вірити: я гадаю, що я все-таки напишу *гарний* твір [12, 255].

Синонім *гарненький* письменник залучає на позначення зовнішньої краси людини: Голубе ти мій рідненький! Синочку ти мій *гарненький* [12, 198].

Говорячи про позитивні моральні якості людини, письменник використовує прикметник *хороший*: Йосип Гордієнко – хороший хлопець [12, 125] – Степанида Львівна – ніжна й *хороша* хазяйка [12, 202].

Лексема *красивий* означає “приємний зовнішнім виглядом; який відзначається гармонією барв, ліній та ін.”: Теплий хміль із голови перейшов йому в нутро, і відчував горбун, що наростає в грудях, накипає щось, і дивився на красивих дівчат уже злісно й спорзно [12, 248].

Синонімічний до вищенаведених прикметник *прекрасний* передає високу міру позитивної ознаки й емоційної забарвленості: Тоді надходить задума, і переді мною виростає наш посьолок, батькомисливець і той *прекрасний* вечір, коли я в перший раз поїхав з ним на полювання [12, 134].

Синонім *чудовий* означає, що хтось чи щось надзвичайно гарний, такий, що викликає захоплення й здивування: Над озером зупинився такий *чудовий* вечір, що я вже ніяк не міг гніватись ні на себе, ні на рушницю, ні на качок [12, 140].

Глибоким емоційним забарвленням і водночас великою мірою позитивної ознаки характеризується слово *чарівний*: Ночі були *чарівні*, завжди пахло небо, і зорі, і весь світ [12: 392].

Лексема *привабливий* за своїм змістом: “такий, який захоплює, манить до себе своїми якостями, властивостями”. Ось такий приклад вживання цього слова знаходимо в творах Миколи Хвильового: Озера, скажімо, ще місяць тому мали дуже *привабливий* вигляд, тепер зі своїми поріділими комишами так сиротливо виступали на непривітному фоні загального осіннього ландшафту, що мимоволі на голову насадили сумні думки [12, 154].

“Викликає симпатію, прихильне ставлення до себе” – таке зна-

чення має прикметник *симпатичний*. Саме в такому значенні використовує цю лексему в контексті своїх творів письменник: Це буває тоді, коли в кімнату влетить такий *симпатичний*, але зовсім не підпорядкований монументально-реалістичній теорії весняний вітерець і почне валяти дурня в її декольте [12, 412]. – Вулицю, що на ній живе мій *симпатичний* герой, названо ім'ям Томаса Мора [12, 411].

Обмежений за сферою вживання синонім *милий* означає: “дуже приємний, лагідний у стосунках з людьми, привітний, доброзичливий”. Наприклад, у тексті: Нас випроводжає, як і завжди наша *мила* бабуся [12, 139].

Якщо хтось чи щось має позитивні якості або властивості, що відповідають поставленим вимогам, задовольняють їх, то таке значення передається словом *добрий*: Чоловік остаточно увійшов в роль *доброго* приятеля, але Спиридонова навіть не підвела на нього очей: ще раз широко і енергійно позіхнувши, вона мовчки одійшла вбік [12, 464].

Продовжує синонімічний ряд прикметний *непоганий*, який означає у Хвильового те саме, що і ад'єктив *гарний*: А чи не думаєш ти, що з мене вийшов би *непоганий* кошовий отаман? [12, 380].

Синонім *божественний* вказує на щось надзвичайно красиве, привабливе, принадне, що зачаровує своєю якістю, станом. Наприклад, як використовує цей прикметник автор: *Божественний* вечір не остаточно заворожив мене своїми фарбами й звуками: принаймні, підсвідомо я досі не розлучався з надією ще разочок вистрілити по якійсь качці [12, 142].

Зрідка майстер використовує народнопоетичне слово *пишний* у значенні: “такий, який приваблює своєю чарівністю, незвичайністю; дуже гарний”. Так, наприклад, зустрічаємо у Хвильового: Господи! Як може від таких маленьких родителів вирости така *пишна* жінчина! [12, 248].

Отже, проаналізований синонімічний ряд, що об'єднується навколо лексеми *гарний*, має спільне основне значення, оскільки всі лексеми позначають позитивні якості і властивості, але одночасно розрізняються між собою і емоційним забарвленням, і значеннєвими відтінками.

Таким чином, тонкий знавець рідного слова, Микола Хвильовий,

силою свого таланту значно розширив художні можливості української мови, збагатив її семантико-стилістичні, образно-виразові ресурси завдяки використанню синонімічних лексем.

Необхідною умовою сучасних лінгвістичних досліджень є системний підхід до аналізу синонімічних лексем у художніх творах, особливостей їхнього функціонування, що дозволить зрозуміти ідіостиль письменника, глибше проникнути в авторський контекст.

### Література

1. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства. – К: Рад. школа, 1959. – 248 с.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Наука, 1972. – 510 с.
3. Евгеньева А. П. Основные вопросы лексической синонимии // Почерки по синонимике современного русского литературного языка. – М. – Л.: Наука, 1966. – С. 9–56.
4. Евгеньева А. П. Синонимические и парадигматические отношения в русской лексике // Синонимы русского языка и их особенности. – Л., 1972. – С. 110–156.
5. Лисиченко Л. А. Лексикологія сучасної української мови (Семантична структура слова. – Харків: Вища школа, 1977. – 114 с.
6. Потебня О. О. Естетика і поетика слова. – К.: Наука, 1985. – 457 с.
7. Русанівський В. М. Семантична глибина слова // Мовознавство. – 1991. – № 2. – С. 3–6.
8. Русанівський В. М. Структура лексичної і граматичної семантики. – К.: Наук. думка, 1988. – 236 с.
9. Тараненко О. О. Деякі аспекти теорії синонімії в плані створення синонімічного словника // Мовознавство. – 1980. – № 3. – С. 48–54.
10. Хвильовий Микола. Твори / Під ред. М. Г. Жулинського. – К.: Наук. думка, 1995. – 449 с.

УДК 81'374.2

Сюта Г. М.

## ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПОЕТИЧНОГО СЛОВНИКА ТАДЕЯ КАРАБОВИЧА

*У статті здійснено розгляд найбільш показових аспектів мовотворчості Т. Карабовича як представника українськомовного літературного процесу в діаспорі. Продемонстровано, що активне послуговування мовними знаками етнокультури у мовостилі цього автора поєднується з рисами модерного способу образотворення – це визначає особливості його ідіопоетичної системи загалом та поетичного словника зокрема.*

*This article deals with the analysis of main aspects of individual poetic system of T. Karabovych as a representative of Ukrainian literature process in Diaspora. In his poetry the using of language ethnocultural signs combines with some features of modern fiction and this fact determined the peculiarities of his idiopoetic system and his individual poetic vocabulary.*

Із когорти носіїв і популяризаторів української культури поза межами етносередовища Тадей Карабович – один із найменш відомих читачам та дослідникам в Україні. Однак і мовна особистість, і творчий доробок цього українськомовного поета з Холмщини заслуговує на увагу вже тому, що на сьогодні він – один із найпопулярніших представників літературного процесу близького зарубіжжя (Польщі), які свідомо й активно прилучаються до творення єдиного мовно-образного простору української ментальності.

Особливості ідіопоетики Т. Карабовича визначають кілька чинників. З одного боку, це творення української поезії поза межами України, що апріорі націлює авторів на максимальне збереження особистісної й літературної національної ідентичності; З іншого боку – і за віковими параметрами, і за принципами образ- й текстотворення, і за естетичними уподобаннями цей поет найближчий до покоління українських вісімдесятників та ранніх

"дев'яностиків". Отже, спробуймо визначити, в яких концептуальних позиціях індивідуально-авторського словника реалізуються ці грані мовної особистості Т. Карабовича, наскільки гармонійно поєднуються у мові його творів ментальна закоріненість в національну словесну традицію і тяжіння до модерного способу вербалізації власного світовідчуття.

Орієнтованість Т. Карабовича на вираження, підкреслення засобами поезії своєї українськості – важливий мовно-естетичний аспект його ідіопоетики, що переконливо демонструє співзвучність із системою традиційних засобів української словесності. Ця співзвучність виявляється передусім у системному й систематичному освоєнні народнопоетичного, народнопісенного словника, зокрема лексики з усталеною, закріпленою багатовіковою практикою поетичного слововживання етноконотацією (традиційні фітономени, орнітономени, топоніми, гідроніми тощо). Так, помітний сегмент індивідуального словника Т. Карабовича формують фітономени (*мальви, любисток, чебрик* і т. ін.). Апелюючи до імпліцитно властивого їм міфопоетичного й символічно-оцінного змісту, Т. Карабович не тільки використовує їх у традиційному ракурсі (*Мене Холмиццо кохана .. пригадай / коли **чебриком** зросту* (2, 10); *мамине серце велике / при **мальвах** пригадаю про тебе* (2, 11); *будеш молитися до Твоїх зірок / будеш молитися до Твоїх **калин / любистків і чебрику*** (3, 58), але й продуктивно вживлює у модерні за формою і змістом контексти (*Монотонія молитов Господніх / причастя **мальв** / колись збагну тебе Господи / але буде вже пізно / замало молюся Тобі* (3, 20).

Значно інтенсивніше функціонально-семантичне навантаження у поетичній системі Т. Карабовича мають показові для національної словесності орнітономени *ластівка, журавлі, лелека, жайворонки, чайка*. Кожен із них у континуумі авторової поезії формує широке асоціативно-семантичне поле, окреслює набір найбільш актуальних асоціативних зв'язків, у рамках яких поетична семантика реалізується і в її традиційному ракурсі, і в оновленій, індивідуальній інтерпретації. Так, наприклад, істотний розвиток засвідчує образ *лелека*. Узагальнюючи й модифікуючи зафіксовану спеціалізованими виданнями етносемантику як Божої птиці, символу добробуту, щастя, затишку [1, 331], Т. Карабович універсалізує його у



семантичному ракурсі 'пам'ять, спогад', часто пов'язуючи з ностальгійними згадками про малу батьківщину, дитинство тощо: *коли промину / лелеки креслитимуть / обширні круги над Бубновом* (2, 45); *жодні вірші не врятують тебе* [від забуття – Г. С.] / *ані лелеки* (2, 41); *кружляє наді мною лелека дитинства* (3, 38); *ті веснянки, що їх наспівували лелеки / де вони зараз* (3, 11).

Активним вербалізатором поетичного мотиву 'пам'ять, спогад' у поезії Т. Карабовича є і такий показовий для української словесності орнітообраз, як журавель (журавлі), пор.: *Мене Холмицино кохана/ не забудь/ .. і погано про мене/ не говори/ до журавлів* (2, 10). Порівняно з образом лелека він виявляє інтенсивнішу експресивність, пов'язану, ймовірно, з контекстним акцентуванням внутрішньої форми назви цього птаха, який "символізує сторожкість, відлюдність" [1, 331]. Це визначає виразно індивідуальний параметр освоєння орнітосимволу журавель (журавлі) у мовистилі Т. Карабовича – його сакралізацію через систематичне асоціативно-семантичне розгортання в рамках мотиву молитви, прощі, сповіді тощо: *Вигулькне рання імла з вирію / вагань / так молитимуться журавлі перед прощеною* (2, 15); *Молитимуться журавлі / прозорі / у фіолеті / сповіді* (3, 18); *Тут зграї журавлів моляться / ще сьогодні в осінні негоди* (2, 8).

Носіями протилежного експресивного значення є орнітообрази ластівка та жайворонок, які в поезії Т. Карабовича часто стають асоціатами кохання (пор.: "**ластівка** – символ весни..., щастя..., коханої дівчини" [4, 78]): *Загублений щем кохання кличеш як ластівку* (2, 9); *Виглядаю тебе як ластівку* (3, 21). Водночас ні "Словник символів" [4, 50], ні словник-довідник "Знаки української етнокультури" [1, 216] не фіксують символізацію "кохання" за образом жайворонок, отже його контекстуальне освоєння саме в цьому семантичному аспекті можемо визнати індивідуальною знахідкою Т. Карабовича: *Коли я думав про наше кохання / нагадалися мені весняні поля з / жайвірками / їх безмежна височінь / і щастя / і я посмів прирівняти нас до / жайворонків* (3, 36). На користь встановленого асоціативного зв'язку свідчать наявні в структурі поетичного вислову епітет *весняний* (весна – пора кохання), абстракт *щастя* тощо.

Стилістично підтримується і водночас продуктивно розвива-

ється в напрямку розширення смислової структури слова також традиційна семантика орнітообразу *чайка*: *самітна чайка / наче небокрай крилата / в болотяних долях мого / дитинства* (3, 47). Наведена ілюстрація засвідчує, з одного боку, його стилістичну актуальність як експлікатора народнописенної експресії суму, самотності, а з другого – переконливо демонструє перенесення у нетипову для нього семантичну площину “дитинство”.

Згадана вище сакралізація орнітосимволу *журавель* – лише один із контрапунктів поетичного словника Т. Карабовича, в якому сакральна лексика формує потужний лексико-тематичний сегмент. Розгляньмо, наприклад, мовно-стилістичну репрезентацію образу *молитва*. Його функціонально-семантичне втілення забезпечують різнотипні метафоричні моделі:

– генитивна метафора (*Молитва дня / молитва вечора і ночі / .. молитва віри в Тебе* (3, 47); *прославляю силуети віків / бо у їх криницях / зберігається глибінь молитви* (2, 30); *Свідомість молитви / настоюється / мовчанням* (2, 45); *Як поясните зміст слів / що їх написав тоді Месія / над озером / мовчання / тростиною молитви / на галактиці піску* (3, 7);

– об’єктна метафора (*В ожинах достиглих пошукаю молитви* (2, 7);

– предикативна метафора (*В очах твоїх відчуваю тривогу / адже проминає наша молитва* (3, 21); *Від того чекання вільгінніє / молитва* (3, 28) і т. ін.

Семантико-експресивна динамізація відповідного образу відбувається при його вираженні дієсловом *молитися*, якому граматично підпорядковується сакральний номен *Бог* або ж його текстові кореференти: *Зараз молюся Богові вдень і вночі* (3, 31); *колиш збагну тебе Господи/ але буде вже пізно/ замало молюся Тобі* (3, 20). Водночас скерування дії *молитися* на об’єкти навколишньої дійсності зумовлює послаблення власне сакральної семантики й посилення переносного значення цього дієслова: *будеш молитися до Твоїх зірок* (3, 58).

Окрім іменника *молитва* та спільнокореневого з ним дієслова *молитися* індивідуальний словник Т. Карабовича продуктивно поповнюють також сакральні номени *сповідь*, *причастя*, *ковчег*, *Богослужба* тощо. Здебільшого вони функціонують як складники

ширших метафоричних комплексів, виразно зберігаючи при цьому пряме значення, носіями якого вони є у конфесійному стилі: *Вся сповідь Богові тремтить як жертва* (3, 34); *Коли огорта-тиме мої спомини / самотність / пригадаю ковчег дому / з якого / покликав мене Господь* (3, 9); *Дні єрусалимські / Богослужби досвітні / трудні молитви перед причастям* (3, 49).

Цілковито в руслі конфесійної традиції репрезентований у поезії Т. Карабовича і кореферентний ряд назв Бога – *Господь, Господь Бог, Учитель*: *коли в самоті ростеш як камінь / душа легшає і визнає Бога* (3, 39); *Шукатимеш Господа як шукаєш / оправдання пророцтва / або перельоту журавлів над октавою / неба* (3, 22); *жага причастя неймовірна / як лік життєдайний Господа Бога* (3, 49); *прийми мої вірші .. як зустріч Самаритянки з Учителем / біля колодязя Євангелії* (3, 56).

Характерно, що автор не тільки використовує прямі номінативні значення сакральних номенів, а й активізує їх внутрішньоформний потенціал відповідно до контекстних потреб конкретного вірша, як-от: *В ожинах достиглих пошукаю молитви* (3, 7); *перший слуга Божий / жайворонок / причащатиметься жадобою березня* (2, 44); *прийми оці вірші як ікону про тебе / .. прийми мої вірші як причастя* (3, 56); *Виглядає мене моя мама / Божя мати Холмської землі* (2, 12).

Синтез традиції і модерну у поезії Т. Карабовича особливо виразно простежується у тому сегменті індивідуального поетичного словника, який покриває потреби мовного вираження образу людини. Саме тут простежуємо найбільше точок перетину мовостилю цього автора з творчістю хронологічно найближчих йому вісімдесятників І. Малковича та В. Герасим'юка й ранніх дев'яностиків І. Ципердюка, С. Процюка – передусім у розробленні домінантних мотивів психологічного портретування людини. Так, під час зіставлення мовностилістичних систем цих авторів помічаємо одноставне акцентування емоційно-психологічного стану *духовної розгубленості* людини, яка в сучасному світі по-чувається самотньою, беззахисною і морально скаліченою. Саме ці ознаки стають семантичною основою вибудовування метафоричних характеристик людини в поезії Т. Карабовича, пор.: *скалічений поплавою самоти / стоїш без захисту як тополя або*

мальва (3, 25); *скалічений життям* / *неначе жебрак змиваєш своє обличчя перед свідками* (3, 25); *від того чекання можливо / вже завтра крикнеш / аж почує цей крик самотність* (3, 25); *в мені ця прірва / самотності* / *неначе яструб* (3, 7); *огортає мої спомини / самотність* (3, 9); *здійсню думки втечі у самотність* / *єдину мрію дитинства* (3, 31). Ці образи концептуально неспівмірні ні з лірико-епічною традицією, коли мотив самотності найчастіше пов'язується з мотивами нерозділеного кохання, ліричної туги (як-от у М. Вінграновського *Не руш мене, / я сам самую*), ні з поезією шістдесятників-дисидентів, де образ *самотність* має виразне аксіологічне звучання через послідовну актуалізацію у контексті лексико-семантичного поля "неволя, тюрма". Найближчі до трактування Т. Карабовича паралелі знаходимо у мовистілях дев'яностиків, для яких самотність стає своєрідною емотемою психологічного портретування людини: *Під екватором смерті стоїш до розпуки один / І ридаш охрипле, ледь-ледь узаконене соло* (С. Процюк); *маленьку самоту* / *на зернину зламаного відчаю* / *подаруй усім кого засвідчую* / *крижму тиші у твоїм саду* (І. Андрусяк) і под.

До принципово важливих мотивів мовотворчості Т. Карабовича, які накладають виразний відбиток на формування й розвиток його поетичного словника, належить також універсальна для української літератури тема *поезії*. І ця стрижнева лексема, і цілий ряд її контекстуальних вербалізаторів (напр., гіпонім *вірші*, універсалізовані до рівня мовних знаків етнокультури власні назви *Кобзар*, *Шевченко* та ін.) – активні одиниці авторської мови, які засвідчують тенденцію до кардинального смислово-експресивного розшарування. Так, позитивний вектор осмислення теми словесної творчості, її ролі в житті людини демонструють контексти такого змісту: *Мене Холмицино кохана / не забудь / .. і мої поезії пригадай* (2, 10); *розквітає поезія / спрагою / повернення* (3, 32); *Я пригадую перші мої вірші / овіяні наснагою / одкровення* (3, 46); *Мої вірші калинова заграва / журавлиний обрій / наснага / мальви* (3, 49); *Я читав Кобзар Шевченків / а запах яблук в саду / п'янив мої очі та серце / будив мою душу малу* (2, 13). Загальний високий стиль наведених контекстів і відповідну оцінність образу *поезія* підтверджують наявні у структурі поетичних висловів художні деталі –

епітети *калиновий, коханий, журавлиний*, дієслівні характеристики *розквітати, пам'ятати, п'янити, будити*, апеляція до позитивно-оцінного змісту образу малої батьківщини *Холмицина*, флоронома *мальви*, поетизмів *душа, серце, очі*, абстракта *насага* тощо. Водночас модерний спосіб мовомислення Т. Карабовича дозволяє йому моделювати образ поезії і в негативно-оцінній, подекуди й зневажливій тональності. Зокрема, цей тип образотворення зумовлюється асоціаціями *поетичний дар – тягар та поезія – муки творчості, біль*. На текстовому рівні вони знаходять вияв в оригінальних індивідуально-авторських генітивних метафорах *залізо поезії, кров віршів*, пор: *Колись в мить звіри наляже на мене / залізо / поезії / відійду з-посеред вас* (3, 51); *коли покличе мене Господь / стану перед ним наго / буде мене судити з моєї поезії / адже липка кров моїх віршів / завжди керувалася до нього* (2, 44).

Розгляд лексико-семантичних параметрів індивідуального поетичного словника Тадея Карабовича підтверджує різногранність мовної особистості цього автора. Творячи українську поезію в умовах ізолюваності від рідномовного середовища, він забезпечує єдність мовно-образного простору національної словесності в Україні та в діаспорі. Гармонійно поєднуючи ознаки закоріненості в національну словесну традицію (активне послуговування мовними знаками етнокультури) із рисами модерного способу образотекстотворення, Т. Карабович витворює самодостатню поетичну ідіосистему, яка заслуговує на популяризацію серед українських читачів та окрему увагу дослідників.

## Література

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006.
2. Карабович Т. Біля вогню: Поезія. – Варшава, 1990.
3. Карабович Т. Кличу тебе як ластівку. – Варшава, 1991.
4. Потапенко О., Дмитренко М. та ін. Словник символів. – К., 1997.

УДК 81'373.612.2

Тимочко О. Б.

## МЕТАФОРА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ ІДІОЛЕКТУ ПИСЬМЕННИКА (на матеріалі творчості Грицька Чубая)

*У статті з'ясовується суть стрижневих понять ідіос-  
тилістики – метафора, ідіостиль, ідіолект; досліджуються  
особливості реалізації семантичних типів метафор (зокрема  
антропоморфних) у поетичному мовленні Грицька Чубая.*

*The article is an attempt to define the basic notions of the  
problem under investigation – metaphor and individual style;  
to analyze peculiarities of realization of main semantic types of  
metaphors in the poetic speech of Hryhoriy Chubay.*

Однією з найважливіших проблем лінгвостилістики є дослідження мовної особистості письменників, творчість яких є одним із стилістичних джерел розвитку української поетичної мови. Основною властивістю художньої мови є художньо-образна конкретизація дійсності, сприйнятої через індивідуальне світобачення письменника (В. В. Виноградов, І. Гарін, О. О. Потебня). Визначальною рисою художнього тексту є його динамічність, тобто властивість постійно змінюватися, відтворюватися заново, варіативно сприйматися різними людьми та однією особою за різних обставин.

Детальне вивчення взаємозв'язку мови та світоглядної орієнтації поета можливе через дослідження мовних виражальних засобів, якими він послуговується. Традицію опису ідіостилів письменників започаткували І. Білодід, В. Ващенко, В. Виноградов, В. Григор'єв. На сьогодні мова і стиль окремого автора стали об'єктом наукового дослідження у працях багатьох українських мовознавців (К. Голобородько, Л. Дударенко, І. Зінченко, Н. Князєв, Т. Коляда, Є. Концевич, Л. Краснова, Л. Пустовіт, О. Семенюк, Л. Савицька, Н. Сологуб, Л. Савченко, О. Таран та ін.).

Мова творів Грицька Чубая, зокрема художнє слововживання,

спрямоване на реалізацію в поезіях ідеї трагізму людської екзистенції українського втраченого покоління, представляє як і естетичний, так і науковий інтерес. У наш час поезія Грицька Чубая привертає увагу таких літературознавців: Д. Струка, І. Дзюби, М. Рябчука, Я. Поліщука, С. Жадана, К. Москальця, М. Пшеничного, Д. Кравця та ін. Поетична мова Г. Чубая вимагає також спеціального лінгвістичного дослідження з урахуванням новітніх здобутків лінгвостилістики. Отже, завданням пропонованого дослідження є: з'ясувати суть стрижневих понять – метафора, ідіостиль та ідіолект, мовна поетична модель світу; визначити місце і роль метафор у мовно-поетичному світі Г. Чубая; виділити основні семантичні групи метафор у творах поета; дослідити особливості реалізації антропоморфних метафор у художніх текстах автора.

Для вираження індивідуальних особливостей мови письменника у лінгвістиці вживаються терміни: ідіостиль, ідіолект, індивідуальний стиль, причому спостерігається певна суперечливість у використанні цих термінів. Так, М. О. Марченко, зробивши спробу аналізу використання зазначених термінів у сучасній філологічній науці (до уваги бралися дефініції Ф. І. Буслаєва, Г. О. Винокура, О. С. Кубрякової, В. П. Григор'єва, І. К. Білодіда та ін.), робить висновки, що терміни “індивідуальний стиль” та “ідіостиль” не є суто лінгвістичними. Вони відбивають як літературознавчі, так і лінгвістичні аспекти індивідуального мовлення письменника [7:258–261]. Отже, вважаємо за доцільне, услід за М. О. Марченко, використовувати термін “ідіолект” (від грецьких слів “*idios*” – свій, особливий та “*lekt*” – мова) у значенні “своєрідна, особлива форма мовлення індивіда (характерна мовна манера)” (М. Юсслер).

У художньому творі лексичне значення слова естетично актуалізується, модифікується, тобто виявляє свій ідіофункціональний характер (О. О. Потебня). Механізм оновлення лексичної семантики слова найповніше простежується в метафоричних структурах. Метафора, як результат відношення між двома значеннями слів, одне з яких є початковим, а друге – як похідним, є яскравим прикладом динаміки у сфері лексичної семантики [8:11]. Метафори, як і інші виражальні засоби, є індикаторами ідіолекту письменника, відбивають його сприйняття світу та життєве кредо, тому помітно вирізняються індивідуальністю.



Вчення про метафору має довгу історію, однак науковий інтерес до неї не втрачається і сьогодні.

Лінгвісти приділяють велику увагу вивченню метафори як виразника ідіостилі письменника (Т. Єщенко, Т. Кіс, Н. Лисенко, Т. Матвєєва, О. Тищенко) [2,3,4,6,11].

Метафора, як засіб формування та розширення лексичного значення слів, а також як основний спосіб пізнавально-мисленнєвої діяльності людини, має здатність бути своєрідною моделлю репрезентації людських знань у свідомості індивідуума та водночас надавати їм (знанням) мовного вираження. Отже, метафора є результатом пізнавально-мовленнєвої діяльності людини, якому притаманна властивість відображати і зберігати національно-культурну інформацію. Художня метафора, будучи витвором конкретного мовця, все ж таки залишається здобутком національної мови, оскільки автор, попри індивідуальне сприйняття ситуації, так чи інакше залежний від тих мовних засобів, які він обирає [3: 2-6].

Характерною ознакою поетичної метафори є її унікальність та непередбачуваність. Метафора в поезії – це не просто художній прийом чи особливість стилю, це особлива парадигма мислення і відмінне від звичайного бачення світу. Поетична метафора завжди неповторна, вона – не зовнішня прикраса, а внутрішня необхідність поетичної творчості, бо в поезії ми часто звертаємо увагу навіть не стільки на те, що сказано, а як сказано. Метафора більшою мірою, ніж порівняння, створює багатство значень та їх відтінків, саме вона часто є ключовим словом у контексті.

О. О. Тараненко визначає метафору як “семантичний процес, за якого форма мовної одиниці або оформлення мовної категорії переноситься з одного референта на інший на основі тієї чи іншої схожості останніх при відображенні у свідомості мовця” [10:108].

В. В. Дятчук та Л. Пустовіт вважають, що “метафора, становлячи єдність, нерозривність загального і конкретного в лексичному значенні слів, охоплених процесом перенесення ознак, є результатом активної пізнавальної діяльності людини. З одного боку в метафорі узагальнюються певні ознаки, що переносяться з одного предмета на інший, з іншого – метафора – приховане внутрішнє порівняння, яке відрізняється конкретно чуттєвим змістом” [1:136].

У сучасній лінгвістиці не розрізняються два типи метафор – ху-



дожня та мовна. Щодо метафори як категорії поетики в лінгвістиці застосовуються такі терміни: метафора художня, поетична, тропеїчна, індивідуальна, індивідуально-авторська, творча, мовленнєва, okazіональна, метафора стилю [5: 14].

Г. Складєвська виділяє такі диференційні ознаки художньої (ХМ) та мовної (ММ) метафор: 1) ХМ є об'єктом дослідження поетики, і становить її основну естетичну категорію; ММ є об'єктом дослідження лінгвістики як комплексна проблема, що стосується різних розділів мовознавства й лінгвістичних дисциплін; 2) ХМ виконує естетичну функцію; ММ – комунікативну; 3) ХМ безсистемна; ММ має системний характер, утворюється і функціонує за законами мовної системи; 4) конотації ХМ відтворюють не колективне, а індивідуальне (авторське) бачення світу, ХМ існує тільки в межах конкретного контексту; в ММ об'єктивні конотації, які відповідають предметно-логічним зв'язкам, відтворюють мовний досвід носіїв етнокультури і закріплені узусом за значеннєвими потенціями певного слова; 5) ХМ одинична і потребує певного авторського пояснення; ММ загальноживана та загальнозрозуміла; 6) ХМ не відтворювана, унікальна; ММ характеризується певною стійкістю й відтворюваністю в мові; 7) ХМ авторська, суб'єктивна; ММ “анонімна”, об'єктивна; 8) ХМ характеризується максимальною синтагматичною зумовленістю; ММ – мінімальною синтагматичною зумовленістю [9: 28–36].

Детальний аналіз метафоричних утворень (понад 350) засвідчив, що характерним для ідіостилю поета є такі семантичні типи метафор: метафора-оживлення (антропо-, зоо-, ботаноморфні метафори), метафора-опредмечування, метафора-синестезія.

Розглянемо особливості антропоморфних метафор у поетичних текстах Грицька Чубая, оскільки вони становлять найбільшу групу (понад 190 одиниць) і є показником мовного стилю поета.

Антропоморфізацію кваліфікуємо як оживлення предметів, понять і явищ, семема яких збагачується семою “люди́нототожність”. В основі таких метафоричних переносів лежить дохристиянський аієрархічний світогляд народу, якому властиве нерозрізнення “вищого” (людського) й “нижчого” (тваринного, рослинного і речового [5:45]). Антропоморфічні контексти містять ключові слова, які постають як назви активних дій індивіда (*аплодувати, блукати,*

бігти, боятись, бродити, вдягати, вити, волокити, втікати, вчитись, дивитись, дихати, запізнюватись, заховатися, йти, кидатись врозтіч, колисати, кружляти, лопотіти, митарствувати, мовчати, обіймати, озиратись, осмислювати, пам'ятати, плакати, пірнати, пробачати, промовляти, ридати, різати, роздягати, розкривати, сидіти, сновигати, стояти навколишки, сміятись, сумувати, спочивати, ступати, хвилюватись, царствувати, шепотіти, тощо): ...крізь прочинену браму з подвір'я / ступить світло босоніж на стежину; [скрипка] увостаннє щось мовила хрипко...; І ожереди стали край дороги...; Легеньку хмарку вітер колисав; Стояв осінній день на видноколі; Щось шепотять зелені явори; ... слова – усе той вогонь обіймає...; Але час подихує вітриськами...; Там трави кинулися врозтіч...; І громи [...] все кленуть нескорене, земне...; Блискавиці ріжуть ночі сиву каламуть...; Аплодує дощ в дахи-долоні; Чому ви [вікна] так плачете часто? та інші. Слід зауважити, що ця семантична група містить велику кількість синонімів на позначення руху: йти, приходити, блукати, бродити, сновигати тощо. Нами було зафіксовано близько 20 метафоричних утворень такого типу. Наприклад, у Грицька Чубая страх приходить, страх іде геть, приходить сон, вогонь приходить, приходить попіл, смерть приходить, приходить прокльон; блукать риби, мовчання блукає, є і заблукана бджола; вітер бродить, погляди бродять; сходяться тіні, день відходить, дерева сновигають; іде тисяча квіток, іде тисяча зір, осінь іде, осінь ходить, ідуть дощі садами сновигати, ходять горя тіні, пам'ять іде та ін. Через такі утворення з метафоризованими компонентами “йти, приходити, блукати, сновигати” автор наділяє неживі предмети, явища природи та абстрактні поняття людськими рисами, що дозволяє глибше зрозуміти настрій та ставлення поета до навколишнього світу. Тут слова на позначення руху не є динамічними, автор підкреслює безцільність та абсурдність деяких проявів людського життя.

Ключовими словами антропометафор поезії Грицька Чубая постають назви-конкретизатори: а) індивідуальних властивостей людини (беззахисний, мовчазний, безпорадний, заплаканий, тверезий, босий): ...тіла тверезих вулиць...; ...лише безпорадна уява оточила себе безліччю натяків...; ...щоби місяця беззахисного боляче зранити...; бачу пам'ять її безпритульну що іде по ріллі...; ...але сном

зневажена гребля... та інші; б) психофізіологічних процесів/станів людини (бездиханний, божевільний, заснулий, зачудований, змучений, наляканий, німий, озлоблений, пам'ять, померлий, вмирати, сумний, сумувати): ...бачу сон бездиханний...; ...бачу траву що померла...; ...це ж померлого дерева вранішня поза...; ...божевільна церква що збожеволіла од самоти...; ...озлоблені вірші...; ...їй потреба вернутись з німого полону...; ...і стояння навипиньки німої води...; ...прийшов його ж таки померлий прокльон...; ...над тихим криллям втомленого дому; ...так мертве сонце дивиться у зелену воду...; Й сумують стерні сумом пожовтілим... та інші. Як бачимо з поданих прикладів, майже всі ключові слова мають семантичне забарвлення, яке відображає страждання, сум, гнів, божевілля та смерть. Саме таким чином автор передає трагізм людської екзистенції, що і відображенням його світобачення; в) назви частин тіла людини (волосся, пальці, долоні, очі, руки, вуста, ноги, тіло): ...обличчя вечірньої дороги проціловував підшивами...; ...і посадило [дерево] собі на плечі цілу зграю гайвориння...; ...тіла тверезих вулиць...; ...і заступає [ніч] вустами палюче сонце...; ...ніч заступає руками всохле дерево...; ...а тільки чую як десь далеко-далеко/поза її [ночі] очима/поза її руками/поза її вустами...; Дощу предовгі пальці на шибках...і крапали на підлогу сльози хвили; ...тоді обличчя годинників були смертельно бліді...; Довгими пальцями ніч руката/Втирає на обрії розмальовані стіни; Аплодує дощ в дахи-долоні...та інші. Тут нежива природа повністю набуває форм людського тіла, так у ночі є руки, вуста, очі, пальці; обличчя у годинників смертельно бліді; пальці у дощу надзвичайно довгі. Одразу ж виникають асоціації з чимось невідворотним, неминучим та тривожним – прихід ночі, завмирання всього живого. Хоча яскравим та радісним є оказіональне метафоричне утворення аплодує дощ в дахи-долоні, де автор одночасно робить два порівняння: шум дощу з аплудисменти, а дахи мають форми людських долонь.

Природа у віршах Грицька Чубая живе багатогранним та динамічним життям. Вона постійно в розвитку, у змінах. Подібно до людини вона народжує та помирає, співає та шепоче, сумує і радіє. Тут природа та явища природи – живі істоти: шепотять зелені явори, біжать дощові титри, спішають громи на віче, помаранчі сміються, на простягнутих долонях річка тримає небо, сміється

*річки сяюча блакить, обіймаються дві хмаринки, береги біжать, втікаюча вода, небо дихає спрагло, блискавиці ріжуть ночі сиву каламуть, трави кидаються врозтіч, вогонь обіймає та ін.*

Узявши до уваги такі фактори, як повторюваність, необхідність, концептуальність та образна значущість, ми побачили, що в спектрі антропоморфних метафоричних структур опорними й ключовими є слова: лице (обличчя), тінь, тиша (стишитись), смерть (мертвий, помирати), страх (боятись), ніч, сльози (плакати), світ, сонце, місяць, вітер та очі. Вживаючись в різних контекстах, вони відіграють визначну роль в організації структурно-семантичної єдності творів поета, безпосередньо пов'язані з ідейно-тематичним спрямуванням поезій, розкривають образ автора та його ідейно-естетичні засади.

Отже, поезія – основне середовище існування метафор – є особливою формою творчого пізнання світу. Метафора несе в собі конкретно-пізнавальні можливості і функціонує як засіб лінгвального осмислення та репрезентації нової інформації. Саме метафора, як виражальний засіб, є яскравою ознакою самобутності ідіостилю поета.

## Література

1. Дятчук В.В., Пустовіт Л.О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. – К.: Наукова думка, 1983. – 156 с.
2. Єщенко Т.А. Метафора в українській поезії 90-х років ХХ століття: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01/ Донецький національний університет. – Донецьк, 2001. – 19 с.
3. Кіс Т.С. Еволюція художньої метафори: лінгвокультурний аспект: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01/ Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. – К., 2001. – 19 с.
4. Лисенко Н. Метафора і символ у поетичному ідіостилі Тодося Осьмачки (Семантика. Стилистика): Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01/ Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2003. – 17 с.
5. Лісничий Д.В. Метафора з дендронімним компонентом у поетичних творах першої половини ХХ століття: Монографія. – К.: ТОВ “ВБ “Аванпост-Прим”, 2008. – 440 с.

6. Матвеева Т. Метафора як виразник стилю М. Коцюбинського: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01/ ОДУ ім. І. Мечнікова. – Одеса, 1996. – 17 с.

7. Марченко М. Термінологічні аспекти індивідуальних особливостей мовлення // Новітня філологія. – 2005. – № 1. – С. 258 – 265.

8. Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука. – 1988. – 176 с.

9. Склярёвская Г. Языковая метафора в толковом словаре. Проблемы семантики (на материале русского языка). – М.: АН СССР, Институт русского языка, 1988. – Ч. 1. – 53 с.

10. Тараненко А.А. Языковая семантика в ее динамических аспектах (основные семантические процессы). – К.: Наук. думка, 1989. – 256 с.

11. Тищенко О.М. Метафора у поезіях Євгена Маланюка (семантико-функціональний аспект): Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01/ НПУ ім. М. П. Драгоманова. – К., 1997. – 17 с.

УДК 81'37+81'373.43

Цапук І. В.

## СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОКАЗІОНАЛЬНИХ НОМІНАЦІЙ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

*У статті зроблено семантичний аналіз лексичних новотворів у поетичному словнику Ліни Костенко, з'ясовуються причини творення okazіональних номінацій.*

*The semantical peculiarities of lexical neologisms in the texts of Lina Kostenko, the motives of creation of occasional nominations are being analyzed in the article.*

Характерною ознакою індивідуального стилю багатьох письменників є мовотворчість, зокрема – індивідуально-авторські неологізми, або okazіоналізми.

Дуже рідко такі одиниці потрапляють до активного лексичного складу літературної мови. Проте це аж ніяк не свідчить про невдалість чи недоречність новоутворень. Навпаки, іноді оригінальність, несподіваність okazіоналізму і стає причиною того, що він не може перейти до складу загальноновживаної лексики. Носій мови звикає до більш-менш стійких, характерних типів творення слів і, коли зустрічається з незвичайними словесними утвореннями, то це, звичайно, привертає його увагу, однак ненормативність неологізму не сприяє його активному вживанню. Проте досить часто okazіоналізми творяться за допомогою поширених способів творення, що може зумовлювати їх перехід до складу загальноновживаної лексики. Таким чином відбувається поповнення словникового складу мови.

Упродовж останніх десятиліть індивідуально-авторська словотворчість стала об'єктом досліджень багатьох мовознавців, таких як В. Русанівський, І. Білодід, В. Карпова, В. Маремпольський, Н. Сологуб, В. Герман, Г. Вокальчук, О. Стишов, Д. Мазурик, Ж. Колоїз та ін.

На особливу увагу заслуговує дослідження ідіолекту яскравої особистості серед плеяди шістдесятників – Ліни Костенко. Заслуги

поетеси у поповненні українського лексикону новотворами не залишилися поза увагою науковців. Наприклад, Л. Ящук відзначає: “Своєрідним словесним археологом і одночасно зодчим є талановита українська поетеса Ліна Костенко. Поетеса, мобілізуючи всі пласти української лексики, продемонструвала потенційні можливості української мови, її високу дериваційну спроможність” [5, с. 92].

Актуальність теми дослідження зумовлена важливою роллю Ліни Костенко у розвитку української літератури, збагаченням нею поетичного словника української поезії оригінальними і високохудожніми лексичними номінаціями, в тому числі й okazіональними новотворами.

Існують різні наукові погляди на поняття “okazіональне слово”. Дехто вважає, що okazіоналізми творять за мовною малопродуктивною чи непродуктивною моделлю з метою звичайного повідомлення або зі стилістичною метою [4, с. 245–250; 2, с. 9]. У мовознавстві останнім часом усталилась думка про те, що авторські лексичні новотвори – це мовленнєві утворення системного й асистемного характеру, що виникли в процесі індивідуального творчого акту як результат свідомого порушення автором мовної норми [1, с. 32].

Наважившись на сміливі експерименти зі словом, Ліна Костенко суттєво збагатила мову своїх поезій розмаїттям новотворів. Метою статті є семантичний аналіз новотворів Ліни Костенко у її поетичному словнику.

Серед okazіональних предметних номінацій у поетичному мовленні Ліни Костенко виділяємо дві основні тематичні групи: іменники зі значенням конкретності та абстрактні номінації. Серед групи конкретних іменників можна виділити такі ЛСГ новотворів: назви осіб за фізичними ознаками (*дужень, хлопець-хорошень*), назви осіб за характерологічними ознаками (*дурнолобець, лицар-недомтепа*), назви осіб за професійною діяльністю (*велетень-художник, канцілюга*), назви тварин (*пранес, кінь-мислитель*), назви птахів (*пранівень, мислитель-чорногуз*), назви рослин (*іноплемінник-дерево, яблуко-гібрид*), назви космічних об’єктів (*місяць-дармовис, зоря-полин*), назви частин тіла істоти (*хиль-голова, ву-ву-ву-вухо*), назви просторових понять (*антисвіт*), назви елементів ландшафту (*нетеч-калабана, синета-ліс*), назви поселень (*праністо*), назви часових відрізків (*сонцеповорот, вечір-мулат*) та інші.

У поетичному лексиконі Ліни Костенко ЛСГ назв осіб є найчисленнішою – близько сорока одиниць. Більшість новотворів мають виразне стилістичне забарвлення (*п'яндига*, *женило* – розмовний стиль, *хлопець-хорошень* – художній).

Не можна не відзначити оригінальність поетеси у створенні власних назв осіб: *...він мав ім'я нечуване у світі: /По-Лицю-Дош, По-Лицю-Дош, / По-Лицю-Дош!..; Які ж були вони вродливі, / три Лади-Либеді тоді!*

Цікавим експериментом Л. Костенко є спроба використання іншомовних засобів творення слів для вираження суто українських реалій: *От ми такі і є в очах Європи – / козакко, чернь, поспільство для ярма...*

Зважаючи на семантичні, морфологічні та граматичні ознаки, серед абстрактних okazіональних номінацій виділяються такі ЛСГ: назви психо-фізіологічних станів, почуттів, характерологічних ознак (*покинутість*, *божемилля*), назви зовнішніх ознак істот (*карість*, *чорнобрив'я*), назви фізичного стану навколишнього середовища (*пустовщина*, *дібровість*), назви дій, процесів та їх результатів (*ремигайлівка*, *мискоборство*) та інші.

У поезії Ліни Костенко найпродуктивнішим суфіксом для творення абстрактних іменників є суфікс **-ість**. Оскільки цей суфікс є продуктивним в сучасній українській мові, то можна припустити, що okazіоналізми на зразок *покинутість*, *позосталість*, *карість*, *одноокість* мають право на існування в розмовному середовищі. Не обов'язково бути поетом, щоб створити такі неологізми, пересічний носій мови також може їх утворювати, більше того, вживати в своєму лексиконі, навіть не підозрюючи факту власного словотворення. Подібні висновки стосуються й тих абстрактних номінацій, які утворені за допомогою високопродуктивних суфіксів **-енн(я)**, **-анн(я)**, **-ство**: *несприяння*, *усправедливлення*, *моцарство*, *мискоборство*.

Іноколи буває важко визначити належність okazіонального іменника до того чи іншого лексико-граматичного угруповання, деколи навіть контекст твору не допомагає в цьому, і семантика okazіоналізму залишається затемненою. Наприклад, дуже важко зрозуміти значення таких новотворів, як *жабарі*, *боркулаб* та інші. Закономірно постає питання про доцільність уведення таких номінацій у художній текст.



Серед авторських новотворів Ліни Костенко okazіональні прикметники становлять важливий клас високохудожніх одиниць.

Проаналізувавши якісні okazіональні прикметники у поетичному словнику Ліни Костенко, можна виділити кілька тематичних груп, одиниці яких виражають: ознаки кольору (*сутемна, тмастий*), ознаки предметів за фізичними властивостями, які сприймаються органами слуху (*шелесната, розголосошний*), психічні властивості, особливості характеру та інші ознаки людини (*всещедрий, наддуристий*).

Не можна оминати увагою okazіоналізм *шелеснатий*, утворений за допомогою суфікса **-ат-** за аналогією до слів *бородатий, головатий, зубатий*. Суфікс **-ат-** вносить у семантику слова значення надмірного вияву ознаки. Оригінальним є поєднання цього новотвору з іменником *тиша*, що створює ефект “поєднання не-поєднуваного”: *І в тиші, од захоплень шелеснатій, / усі вставляли, коли кінь іржав.*

Такі відносні okazіональні прикметники, як *льонна* (сорочка), *серебренька* (чарка) називають ознаки предметів за матеріалом, із якого виготовлені. Швидше за все трансформація узуального прикметника *ляний* на *льонний* спричинена потребою увиразнення семантики кореневої морфеми: *Шугає вітер. Льонна і лукава, / до мене з п'їтьми простягла сорочка / гарячим шовком вишиті рукава.*

На особливу увагу заслуговує новотвір *шабlistий*, який є своєрідним антонімом до загальноновживаного прикметника *безшабельний*. Утворений за допомогою суфікса **-ист-**, дериват в узуальному словотворі може виражати подібність до предмета (землистий) або надмірно виявлену ознаку (плечистий, норовистий). У контексті *шабlistий* означає “озброєний шаблею”, а не “подібний до шаблі”, як може здатися на перший погляд: *Гей, та було ж нас триста, та усі шабlistі.* У розглянутому значенні *шабlistий* можна трактувати як антонім до *безшабельний*.

Неоднозначним, на перший погляд, є okazіональний прикметник *ойчистий*, проте знову ж таки контекст допомагає остаточно з'ясувати значення новотвору: *А в моєму краю ойчистому / б'ють гармати, свистить картеч.* Можна припустити, що okazіоналізм мотивований полонізмом *ойчизна* (вітчизна), тому в поєднанні з іменником *край* має семантику *рідний*. Очевидно, поетеса пе-

ренесла на український ґрунт польське слово *ojczysty* (рідний). Утім, okazіоналізм можна трактувати і як результат зрощення слів *ой+чистий*, оскільки вигук *ой!* – невід’ємний компонент численних українських пісень, під який стилізовано наведений контекст.

Знаходимо серед номінацій на позначення статичних ознак у поезії Ліни Костенко відносний прикметник, який перейшов до класу якісних, – *татаріишй*. Це явище пояснюється тим, що “на відміну від якісних відносні прикметники позбавлені як власне морфологічних, так і словотвірних засобів вираження міри ознаки” [3, с. 333], тобто ступені порівняння характерні лише якісним прикметникам, а в цьому випадку бачимо, що Ліна Костенко утворила вищий ступінь порівняння відносного прикметника, тому його можна кваліфікувати як такий, що перейшов до розряду якісних.

Серед okazіональних прикметників було виявлено лише один присвійний (*людинячий*), але тим не менш оригінальний, створений унаслідок свідомого порушення словотвірних норм української мови. Ліна Костенко здійснила творчий експеримент: до назви людини додала суфікс, що зазвичай приєднується до назв тварин. У результаті утворився нестандартний okazіоналізм, який гармонійно вписується у поетичний контекст: *...на стійбища людинячі приперши / ведмеда із пралютих сукровиц*.

Важливе місце серед композитів поетеси посідають номінації на позначення кольору. Образністю, метафоричністю, надзвичайною доцільністю відзначається okazіоналізм *левино-жовті* (береги): *Дніпро, старенький дебаркадер, левино-жовті береги / лежать, на кігті похиливши / зелену гриву шелюги*. Як бачимо з контексту, один препозитивний okazіоналізм служить для подальшого утворення розгорнутої метафори.

Вдалим індивідуально-авторським епітетом Ліна Костенко підкреслює неяскість, тьмяність сонця, коли воно ледь проглядає крізь туманний серпанок: *Був ранок – як хітон із тиші і туману / з обличчям сонця восково-блідим*. За допомогою поєднання узуальних прикметників *восковий* і *блідий* створюється ефект “хворобливості” сонця.

Серед okazіоналізмів поетеси є такі, що відрізняються надзвичайною високохудожністю: *рука-митар*, *слово-філігрань*, *мискоборство* та ін. Номінації такого зразка є спробою збагатити тво-

ри витонченими мікрообразами, які вражають глибиною змісту й оригінальністю форми, таким чином привертаючи увагу читача. Серед okazіональних одиниць є й такі, що характеризуються меншою формальною оригінальністю ознак, вони виконують не менш важливі стилістичні функції у тексті: *антивік, комарівна, пранес, карість, розголосошний*. Наведені номінації утворені за допомогою традиційних засобів словотвору, тому й сприймаються читачем як цілком зрозумілі, з мінімальним ступенем новизни.

Проаналізувавши особливості вживання індивідуально-авторських неологізмів Ліни Костенко, можна визначити головні причини їх створення: потреба назвати новий предмет, явище, поняття (*фарфоліз*); виявлення ставлення автора до позначуваної особи (*дурнолобець*); потреба замінити узуальну назву точнішою, конкретнішою (*поет-автомат, церква-кам'яниця*); необхідність привернути увагу читача до важливих, на думку автора, ознак особи (*одинчикок*); бажання образно назвати предмет, явище, поняття (*горобець-хвилина, кінь-мислитель*); пошук оригінальної рими (*Піднявши келихи за вірність, / вони кричали ще й: "Віват!" / Мого болю безмежність І їм закортіло блазнювати*); спроби досягти певного стилістичного ефекту, найчастіше іронічного, комічного тощо.

Будучи у тексті складною структурно-семантичною одиницею, okazіональні слова, на відміну від узуальних, завжди поліфункціональні. Тому, вдало створені, авторські номінації Ліни Костенко розкривають нові виражальні можливості мови, передають нові семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні відтінки, по-новому називають явище, предмет чи особу, чого нерідко позбавлені загальноживані слова, і все це сприяє розкриттю художнього задуму твору.

Okazіональні утворення – характерна риса сучасного поетичного мовлення, без всебічного вивчення лексичних новотворів не можна легко осмислити новаторство в поезії як таке. Okazіоналізми Ліни Костенко є важливою складовою творчості поетеси, “родзинкою” її ідіостилю. З якою б метою не вводила поетеса їх у контекст твору, вони завжди є доречними, влучними, високохудожніми та образісткими. Ліна Костенко зуміла збагатити український поетичний лексикон справжніми словесними шедеврами. За допомо-

гою нових оригінальних інновацій український читач вловлює у творах Ліни Костенко дух різних епох і подих нового часу.

### Література

1. Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / За ред. А. П. Грищенка: Монографія. – Рівне: Науково-видавничий центр “Перспектива”, 2004. – 524 с.
2. Колоїз Ж. В. Тлумачно-словотвірний словник okazіonalізмів. – Кривий Ріг: ТОВ “ЯВВА”, 2003. – 168 с.
3. Сучасна українська літературна мова: Підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; за ред. А. П. Грищенка. – 3-тє вид., допов. – К.: Вища шк., 2002. – 439 с.
4. Ханпира Э. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования: На материале русского языка. – М., 1972. – С. 245–317.
5. Ящук Л. М. Авторська словотворчість – збагачення мови чи її засмічення? // Наукові праці Кам’янець-Подільського держ. ун-ту: Філолог. науки. Вип. 11. Т. 2. – Кам’янець-Подільський, 2005. – С. 91–96.

УДК 81'271

Чеберяк А. М.

## СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МОВЛЕННЄВОГО ЖАНРУ “ВІДКРИТИЙ ЛИСТ” У МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ

*У статті розглядаються характерні ознаки гіпертекстової організації мовленнєвого жанру “відкритий лист” у межах Інтернет-комунікації. Визначаються відмінні риси електронного варіанта відкритого листа у порівнянні з традиційним друкованим.*

*The article focuses on the analysis of the peculiar features of hypertext organization of speech genre “an open letter” within the Internet-communication. The distinctive features of the electronic variant of the open letter in comparison with its traditional paper variant are defined.*

Характерною ознакою епохи глобалізації та інформатизації є особливий інтерес у лінгвістиці до комунікації загалом і масової комунікації зокрема. З виникненням інтернету була започаткована нова форма комунікації, яка існує на стику усного і писемного мовлення, поєднує інформацію різних знакових систем і матеріалізується у вигляді гіпертексту. У зв'язку з глобалізацією спілкування стає все більше віртуальним, дистантним, опосередкованим, і поступово електронний тип комунікації витісняє або значно звужує інші форми спілкування. Інтерактивність, атрактивність та глобальність інтернету зумовлюють його активне використання засобами масової комунікації (ЗМК) для поширення інформації, здійснення впливу та забезпечення ефективної реалізації новітніх комунікативних технологій [9: 1].

Стрімкий розвиток мережі Інтернет позначився на активізації дослідницького інтересу до інтернет-дискурсу, інтернет-комунікації, мовленнєвих жанрів, що функціонують в мережі Інтернет [5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13].

Метою дослідження є опис особливостей електронних текстів мовленнєвого жанру “відкритий лист” як альтернативи традиційним друкованим варіантам текстів цього мовленнєвого жанру, що зумовлено виникненням нового електронного інформаційно-комунікативного середовища.

Оскільки досліджуваний у статті мовленнєвий жанр “відкритий лист” функціонує виключно в ЗМК, вважаємо необхідним розкрити і конкретизувати особливості медіадискурсу в рамках національного дискурсу.

Для позначення дискурсу засобів масової інформації використовуються різні терміни, такі як: масово-інформаційний дискурс, медійний дискурс, дискурс ЗМІ залежно від того, на які дискурсивні орієнтири спирається дослідник. У дослідженні ці терміни нами не розрізняються і використовуються як синонімічні.

Масова комунікація – це процес поширення інформації (знань, духовних цінностей, моральних і правових норм) за допомогою технічних засобів (друк, радіо, телебачення, кінематограф) на численні аудиторії [10: 10].

Дослідники відзначають ознаки характеристик масової комунікації, які вирізняють її серед інших типів комунікації. Ю. В. Рождественський виділяє такі риси масової комунікації:

- переважно текстуальна основа, яку складають тексти загальнозначимі, сучасні, пов’язані з потребами суспільного управління;

- технічна зумовленість комунікації, що визначає залежність її протікання від матеріально-технічних можливостей комунікантів. Так максимально значущу роль відіграє фактор технічної опосередкованості передачі повідомлень;

- тексти масової комунікації у більшості є вторинними, оскільки є результатом використання, систематизації, перетворення, узагальнення інших видів тексту, які можна позначити як первинні;

- з філологічної точки зору масова комунікація умовно розпадається на два потоки – масову інформацію і інформатику, які є протиставленими за характером тексту і ступенем “масовості” комунікації. Спільні або масові інтереси забезпечуються засобами масової інформації, спеціалізовані, індивідуальні інтереси – інформатикою;

- авторство в масовій комунікації може не бути категорією за-

фіксованою і чітко визначеною, багато дослідників відзначають колективно-індивідуальне авторство як концептуальну рису масової комунікації, оскільки у створенні будь-якого тексту беруть участь, як правило, декілька агентів – від первинних комунікаторів, робота яких у створенні тексту також може не носити індивідуального характеру, до вторинних комунікаторів, журналістів, редакторів, дизайнерів і т. і.;

- творець і отримувач текстів масової інформації, знаходячись в одному часі, територіально розрізнені. Створення тексту і сам акт комунікації є різними за часовою і просторовою визначенністю процесами;

- масова інформація, як правило, не передбачає діалогу з отримувачем у тому ж виді словесності. Це не означає відсутності діалогічності як такої, оскільки будь-які засоби масової комунікації передбачають наявність певної реакції, у тому числі і продовження комунікації в діалогічному режимі, але діалог цей може здійснюватися згідно зі специфікою просторово-часової віднесеності комунікантів, тобто умовно, та інших дискурсах – в інший час та через інші канали або у вигляді розповсюдження певних дій комунікатора-читача на інші об'єкти або інших комунікантів [12: 64].

Вичерпний опис особливостей масової комунікації пропонує Н. Н. Богомоллова:

- опосередкованість спілкування технічними засобами;
- спілкування великих соціальних груп;
- яскраво виражена соціальна орієнтація спілкування;
- організований характер спілкування;
- відсутність безпосереднього зворотнього зв'язку між комунікатором та аудиторією у процесі спілкування;
- підвищена увага до дотримання усталених норм спілкування;
- однонаправленість інформації і фіксація комунікативних ролей;
- колективний характер комуніканта і його публічна індивідуальність;
- масова, стихійна, анонімна, розрізнена аудиторія;
- масовість, публічність, соціальна актуальність та періодичність повідомлення;
- переважно двоступеневий характер сприйняття повідомлення [3: 34].

Ці списки особливостей масової комунікації дають нам широке уявлення про специфіку функціонування текстів у межах масмедійного дискурсу.

Дискурс ЗМІ має свої точки перетину з іншими дискурсами (політичним, рекламним, діловим, спортивним), але об’єднує, перетворює їх і робить новим типом комунікації. Сьогодні відбувається розширення меж дискурсу ЗМІ за допомогою інтернет-комунікації, яка є не просто новим каналом передачі інформації, але і тим середовищем, в якому співіснують і перетворюються різноманітні інформаційні потоки і різноманітні види дискурсів [8: 68]. Враховуючи це, М. Н. Володіна пропонує доповнити визначення масової комунікації, сформульоване у “Філософському енциклопедичному словнику”, згідно з яким “масова комунікація – це систематичне розповсюдження повідомлень (через пресу, радіо, телебачення, кіно, звукозапис, відеозапис, рекламу та **Інтернет** – М. В.) серед чисельних, розрізнених аудиторій з метою впливу на оцінки, думки та поведінку людей” [4: 36]. Ми погоджуємося з тією думкою, що Інтернет-комунікація є різновидом масової комунікації. Порівняно з іншими, Інтернет є глобальним засобом масової комунікації, в якому інтегровані всі відомі ЗМК у традиційному чи видозміненому вигляді. Інтернет-комунікація має масовий характер і об’єднує величезну за кількістю аудиторію, яка є настільки різноманітною за своєю расовою, віковою, освітньою чи будь-якою іншою ознакою, що на сьогодні є всі підстави вважати Інтернет мультинаціональним, мультиглобальним середовищем. Інтернет-комунікація є взаємно спрямованою, оскільки у багатьох випадках передбачає зворотній зв’язок.

Функціонально-технологічні можливості електронного тексту у порівнянні з текстом на паперовому носії є значно ширшими. Серед переваг:

- можливість забезпечити компактне зберігання великих обсягів текстової інформації;
- здійснення практично миттєвого тиражування і забезпечення великої швидкості розповсюдження;
- подрібнення тексту на маленькі відрізки або поєднання декількох текстів в один;
- створення версій, можливість вносити зміни;



- забезпечення одночасної роботи з текстом величезної кількості незалежних користувачів;

- можливість здійснити інтеграцію тексту з іншими семіотичними системами насамперед звуком та зображенням) [13: 54].

Інтернет можна вважати симбіозом електронних, усних і друкованих ЗМК. Очевидно, що процес спілкування в Інтернеті має низку відмінних особливостей, що спричинило формування деяких специфічних принципів організації Інтернет-комунікації:

- електронний сигнал як канал спілкування;
- віртуальність (спілкування з невідомим, уявним співрозмовником);
- опосередкованість (комунікація здійснюється за допомогою комп'ютера, що працює в мережі Інтернет);
- дистантність (комуніканти віддалені у просторі і часі);
- величезна за кількістю аудиторія;
- інтерактивний характер спілкування;
- гіпертекстовість;
- креолізованість;
- комбінація різноманітних типів дискурсу:
- статусна рівноправність учасників спілкування;
- специфічна комп'ютерна етика [5: 73 – 74].

Сьогодні багато журналів та газетних видань існують в електронному вигляді. Усі сучасні інтернет-ЗМІ є ресурсами трьох типів: ті, що є точню копією паперового видання; видання-гібриди, тобто модифіковані версії традиційних ЗМІ та оригінальні WEB-видання, тобто такі, що існують лише в мережі Інтернет.

Усі названі типи видань, на думку Какоріної, можуть розглядатися як “тексти ЗМІ, які активно розповсюджуються через інтернет” [8: 68]. При цьому вони зберігають усі основні стильові риси текстів засобів масової інформації.

У той же час новий канал передачі інформації впливає на інтернет ЗМІ і насичує їх новими рисами, притаманними цьому інформаційному середовищу, найголовнішою з яких, є, безумовно, наявність зворотнього зв'язку. Інтернет забезпечує розповсюдження інформації для практично необмеженого кола споживачів, які з легкістю можуть включитися в обговорення щойно сприйнятої інформації. Так, із пасивної маси комунікантів (читачів, слухачів,

глядачів і користувачів), поділеної на конкретні цільові групи, аудиторія інформаційних споживачів ЗМІ перетворюється в аудиторію активних учасників масової комунікації.

З появою комп’ютерів та Інтернету до усної й писемної форм комунікації додалася нова – електронна, де знання стало накопичуватися й передаватися тільки за допомогою комп’ютера, без залучення усної й писемної форм існування та передачі текстів. І хоча окремі тексти, блоки інформації, фрагменти різних дискурсів можуть бути представлені у вигляді писемного тексту (друкована копія), Інтернет, як середовище, збагачує традиційні форми унікальними особливостями, що виражаються у своєрідності створення, функціонування та сприйняття віртуального тексту, який може повноцінно існувати лише в електронній формі [11: 28].

З жанрової точки зору можна виділити три різних групи об’єктів у мові електронних засобів комунікації: жанри інших функціональних різновидів мови без очевидних змін, традиційні жанри, що адаптуються до мови електронних засобів комунікації й представлені там у змінній формі, і, нарешті, жанри, властиві тільки мові електронних засобів комунікації [7: 36].

Мовленнєвий жанр відкритий лист не є автентичним мережним жанром. Це традиційний публіцистичний жанр, який в останні роки активно розповсюджується не лише у друкованих виданнях, а й в мережі Інтернет, відповідно, наділяючись новими, не властивими друкованим виданням, рисами. Проведений нами аналіз показав, що відкриті листи, які розповсюджуються в мережі інтернет, є текстами двох типів:

- такі, що запозичені з традиційної комунікації і трансформовані в електронний формат. Вони функціонують без очевидних змін;

- ті, що адаптуються до мови електронних засобів комунікації й представлені там у змінній формі, яка являє собою гіпертекст.

Розглянемо детальніше останні.

Гіпертекст – це різновид текстового документа, окремі частини якого зв’язуються за допомогою гіперпосилань [6: 23]. Він обов’язково складається з вузлів (nodes) і зв’язок (links). Вузол – це основний носій семантичної інформації, який представляє один концепт або ідею. Він може включати текст, графіку, анімацію,

аудіосупровід та відеофрагменти – вербальну та невербальну інформацію. Гіперпосилання – це перелік слів чи словосполучень; підкреслене та виділене кольором ключове слово або словосполучення. Залишаючись всередині простору гіпертексту, читач повинен зробити вибір, звертаючись до тієї або іншої зв'язки. За допомогою активізації зв'язок на екран виводиться зміст вузла. Зв'язки, як правило, двобічно спрямовані і дають змогу повернутися до початкового повідомлення. Вузли пов'язані різними відношеннями, які задають потенційні можливості пересування по гіпертексту. Зв'язки, які є невід'ємною частиною гіпертексту поділяються на дві групи [9: 8]. До першої групи належать власне гіпермедійні зв'язки, які вказують на наявність розширеного повідомлення, включення аудіофрагментів, відеофрагментів, графічних доповнень. Друга група представлена словосполученнями та реченнями, які є заголовками до текстів, що розташовані за ними.

За способом існування розрізняють статичні і динамічні гіпертексти [9: 8]. Статичний гіпертекст не змінюється в процесі експлуатації, у ньому читач може фіксувати свої коментарі, які будуть залишатися на одному місці без змін і оновлення з боку автора. Для динамічного гіпертексту зміна є формою його існування. Електронні відкриті листи комбінують елементи статичного і динамічного гіпертекстів, але у більшості представлені статичним гіпертекстом.

Гіпертекстова форма визначає нові стосунки між учасниками комунікації – істинним адресатом відкритого листа та адресантом. Нагадаємо, що мовленнєвий жанр “відкритий лист” є поліінтенціональним, багатоадресатним утворенням. Ілокутивна мета цього жанру складається з декількох складових: через безпосереднє звернення до позначеного адресата висловити ідеї, важливі для суспільства в цілому та / або поставити в дуже гострій, гранично відвертій, високоемоційній формі питання, що мають суспільне значення; привернути до них увагу широкого кола читачів; винести актуальну проблему на обговорення громадськості, і тим самим спонукати адресата та громадськість до невідкладних, активних дій; створити відповідне (потрібне адресанту) ставлення до обговорюваної ситуації і позначеного адресата; представити на публіку справжнє обличчя об'єкта оцінки; присоромити осіб, які прийма-

ють рішення і до яких звернений лист, імпліцитно (непрямо) вплинути на їх рішення, сформувавши відповідну громадську думку.

Відкритий лист є метареферентно одноплановим текстом [15: 95], оскільки відображає спілкування автора з двома чи більше адресатами, тобто автор бачить свою аудиторію розчленованою, неоднорідною. Автор відкритого листа безпосередньо звертається до конкретного адресата (реальної особистості), але при цьому передбачає, що лист буде читати широка аудиторія, і будує текст з урахуванням цієї обов’язкової множини учасників спілкування.

Відкритий лист є мовленнєвим жанром з подвійною адресацією. Формальний адресат (псевдоадресат) – вища посадова особа, наділена владою, правами, можливостями, яких не має адресант. У її руках вирішення проблеми, з якою до неї звертається автор. Найчастіше це керівники держави, міністри, депутати, визначні суспільно-політичні діячі. Автор навмисно виокремлює і називає адресата, і, таким чином, фокусує увагу аудиторії на його особі, тих або інших вчинках, оцінках, рисах характеру, що виявляються у певній ситуації. Це дозволяє автору створити бажаний для нього образ адресата в очах громадськості.

Окрім того, у відкритому листі наявний прихований адресат – гіпотетична аудиторія однодумців, на підтримку яких сподівається адресант листа. Автор свідомо розраховує повідомлення не лише на позначеного адресата, але водночас на безліч читачів.

Таким чином, істинним адресатом листа читацька маса – саме тому відкритий лист друкується в газеті, журналі чи інтернеті, а не посилається в конверті безпосередньо адресату. Конститутивною ознакою відкритого листа є ефект присутності читача під час особистої розмови двох людей. Читач відкритого листа ніби стоїть осторонь, ніби випадково підслухав чужу розмову, отримав чужий лист. Читаючи цей чужий лист, він “приміряє” його безпосередньо до свого життя, до своїх роздумів і понять про життя. Тому лист своєю зверненістю до когось “третього” значною мірою активізує внутрішню розумову роботу читача, примушує його самостійно доходити висновків, які містяться у листі, “звіряти” по цьому чужому листу власні спостереження, думки, почування, прагнення.

На відміну від класичної моделі Р. Якобсона, за якою джерелом, автором повідомлення є лише адресант, і адресат не може вплину-

ти на процес творення, гіпертекстова побудова повідомлення відкриває нові можливості для істинного адресата відкритого листа. Істинний адресат стає частково і творцем тексту, оскільки саме він визначає послідовність інформаційного потоку. І хоча існує фактичне повідомлення в системі, є стільки варіантів поєднання структурних частин, що кожна комбінація стає окремим створеним адресатом утворенням з різними повідомленнями. Такий спосіб вільного пересування читача в середині інформаційного простору гіпертексту дозволяє актуалізувати не лише первісний задум автора, але і спонтанні інтереси та асоціації читача.

Інновацією електронного варіанта відкритого листа є його здатність до взаємодії, інтерактивний характер, взаємоспрямованість. Гіпертекстовий характер відкритого листа забезпечує можливість миттєвої реакції істинного адресата (читача) шляхом додавання коментарів, міркувань до прочитаного. Таким чином гіпертекстова система надає читачу та автору єдине середовище, знімає протиставлення між автором і читачем, змінює їх комунікативні ролі: від пасивного прочитання і взяття до уваги адресатом до активної участі у побудові нового тексту, нової версії повідомлення. І хоча, за таких обставин неможливо змінити первинний текст у прямому розумінні, його можна змінити коментарями. Така множинність авторства гіпертексту, на відміну від лінійного тексту, представляє багато поглядів на проблему.

Наступною особливістю гіпертексту є його об'єктивність і багатовимірність. Ця риса дозволяє уникнути однозначності у тлумаченні тих чи інших питань. Навігація за допомогою гіперпосилань, які включають в себе не лише певні факти, а й коментарі до них, причому як власні, так і ті, які існують у літературі, дозволяє читачеві відкритого листа зрозуміти всю складність проблеми, її нюанси, а не сприймати певне знання як непорушну й остаточну істину.

Відкритий лист в мережі Інтернет може супроводжуватися інтерактивними та мультимедійними розширеннями, які надають користувачеві додаткові можливості в отриманні інформації. Гіпертекстова форма представлення матеріалу передбачає тісний зв'язок вербальних і візуальних засобів. Завдяки потужному потенціалу візуальні засоби є важливим фактором впливу, оскільки

мозок людини обробляє фотографії сцен реальної дійсності надзвичайно швидко. Поєднання вербального і зображувального компонентів розглядається як особливий вид тексту, який визначається як креолізований [14], мультимодальний [2], мультимедійний [1]. Зображення в електронному відкритому листі є зв'язкою, яка вводить нову інформацію. Отже, гіпертекстові технології дозволяють сполучати різні види інформації – звичайний текст, малюнок, схему, відеозображення і таким чином подавати повідомлення у гіпермедійному форматі.

Отже, проведений аналіз виявив, що електронний варіант мовленнєвого жанру “відкритий лист” має низку відмінних особливостей у порівнянні з традиційним друкованим варіантом цього жанру, що зумовлено його специфічною гіпертекстовою організацією та функціонуванням у новому електронному інформаційно-комунікативному середовищі.

### Література

1. Gardner R., Luchtenberg S. Reference, Image, Text in German and Australian Advertising Posters // *Journal of Pragmatics*. – 2000. – Vol. 32. № 2. – P. 1807 – 1821.
2. Kress G., Leeuwen T. Reading Images. The Grammar of Visual Design. – L.; N.Y.: Routledge, 1996. – 288 p.
3. Богомолова Н.Н Социальная психология печати, радио и телевидения. – М.: МГУ, 1991. – 127 с.
4. Володина М. Н. СМИ как форма “общественного диалога” // *Язык современной публицистики: Сб. ст. / Сост. Солганик Г. Я.* – М., 2005. – С. 31 – 43.
5. Галичкина Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. – Астрахань, 2001. – 208 с.
6. Дедова О. В. О гипертекстах: “книжных” и электронных // *Вестник МГУ. – Серия 9. Филология.* – М., 2001. – № 4. – С. 22 – 35.
7. Иванов Л. Ю. Язык Интернета: заметки лингвиста // *Словарь и культура русской речи.* – М.: Азбуковник, 2000. – С. 35 – 45.
8. Какорина Е. В. СМИ и интернет-коммуникация (области пересечения и проблемы взаимодействия) // *Язык современной публицистики: Сб. ст. / Сост. Солганик Г. Я.* – М., 2005. – С. 67 – 82.
9. Коломієць Н. В. Лінгвістичні особливості організації гіпертек-

сту інтернет-новин (на матеріалі англійської мови). – Автореф. дис.... канд. філ. наук. – Київ, 2004. – 21 с.

10. Лукашенко Н. Г. Іспаномовний Інтернет-дискурс: комунікативно-прагматичний та лінгвостилістичний аспекти (на матеріалі форумів з проблематики родинних стосунків). – Дис. ... канд. філ. наук: 10.02.05 – К., 2006. – 228 с.

11. Матвєєва С. А. Сайт як жанр Інтернет-комунікації (на матеріалі персональних сайтів учених). – Дис. ... канд. філ. наук: 10.02.15 – Луганськ, 2006. – 212 с.

12. Мясников И. Ю. Жанры речи в дискурсе периодического издания: специфика дискурса и описательная модель речевого жанра: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Томск, 2005. – 212 с.

13. Рязанцева Т. И. Некоторые особенности реализации коммуникативных принципов и стратегий в условиях компьютерно-опосредованного общения // Вестник МГУ. – Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М., 2007. – Вып. 1.

14. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 180 – 186.

15. Чепкина Э. В. Внутритекстовые автор и адресат газетного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1993. – 20 с.

УДК 81'38

Чемеркін С. Г.

## МОДИФІКАЦІЯ ОЗНАК САКРАЛЬНОГО СТИЛЮ В ІНТЕРНЕТІ

*У статті простежено визначальні ознаки сакрального стилю української мови, репрезентованого в Інтернеті. Зазначено, що через використання одиниць розмовної мови, гіпертексту, креолізованого тексту, екзотизмів та ін. відбувається модифікація основних визначальних ознак цього дискурсу в Мережі.*

*The article covers defining qualities of the Ukrainian language sacral style presented in the Internet. It is denoted that by means of spoken language, units hypertext, sacral text, exotisms and other modifications of main characteristic qualities of this discourse in the Internet modification takes place.*

Сакральний стиль української мови (інакше – конфесійний стиль) функціонує давно, проте дослідження цього дискурсу в лінгвістиці здійснювалося не завжди повною мірою через відомі екстралінгвальні чинники. Під час демократичних процесів у 1980-і рр., а надто після проголошення Незалежності почалось активне вивчення цього стильового різновиду мови [30; 9; 18; 3, 34-90; 10].

В Україні домінує православне християнство, частково – греко-католицьке, інші релігійні напрямки та течії поширені меншою мірою [25; 32; 23]. Така ситуація характерна для реального життя, і реальне життя віряни найчастіше пов'язують із цими конфесіями. У віртуальному ж просторі можливість репрезентації іншої церкви надзвичайно висока, а деякі конфесії використовують Інтернет як дієвий засіб впливу на потенційних вірян. Зважаючи на потенційно однакові можливості доступу до поширеної для загалу інформації в Інтернеті, користувач має змогу відвідати сайти різних культових організацій. Відповідно в електронному середовищі нівелюється ознака домінування певної церкви, яка існує в реальному житті.



Стильовий різновид української мови, який обслуговує релігійні потреби суспільства, в Інтернеті характеризується тими самими ознаками, що й у системі неелектронних форм названого стилю: використання спеціальних груп лексики, зокрема, лексико-семантичних груп найменування Бога, стосунків людини та Бога та ін., у синтаксисі – інверсійний порядок слів, поширення повторів, що підкреслюють урочистість, піднесеність дискурсу тощо [29].

Стиль, яким послуговуються на сайтах культових організацій (мова проповіді, релігійного диспуту тощо), набув додаткових визначальних ознак, які не детерміновані сучасною українською лінгвістикою. І хоч основну функцію сакрального стилю – обслуговування релігійних потреб суспільства – збережено, перелік визначальних ознак доповнено рядом компонентів, характерних, зокрема, як для мови інтернет-середовища, так і взагалі для деяких репрезентативних форм цього стилю.

### 1. Одиниці розмовної мови, некодифікована лексика.

Можливості Інтернету як одного з найпотужніших засобів комунікації повно використано на електронних сторінках, де широко представлений сакральний дискурс. Так, на деяких сайтах культових організацій існують форуми (принагідно зазначимо, що така форма дискурсу тут ще не стала популярною), де користувачі мають змогу спілкуватися як між собою, так і зі служителями культу. Мова таких сайтів за рівнем використання розмовної лексики, безперечно, відрізняється від мови проповіді. Зокрема, у таких текстах виразно проступає тенденція до некодифікованості, тут трапляються орфографічні, пунктуаційні помилки: *Якщо людина потрапила в залежність від **компьютерних** ігр як з цим боротися?* (тут і далі приклади подано в оригінальному написанні. – С. Ч.) [20].

У зв'язку з відвідуванням таких сайтів користувачів інших держав тут помітна практика послуговування літерами неукраїнського алфавіту: *Rozmnozenjam ludej u Raju ja j sam cikavyvsja (17.07.07), ale vidpovidi tak i ne otrytav* [21].

Користувачі форумів на електронних сторінках культових організацій послуговуються сленговою лексикою, проте надмірне уживання сленгових форм тут відсутнє, не трапляються приклади обсценної лексики. А загальний культуромовний рівень відповідних сайтів доволі високий: *Сайт просто **SUPER**, але якщо б ще*

поновлявся, то не було Вам дорогий **адмін** ціни [19].

Демократичні процеси дали змогу вийти в український соціум новим релігійним об'єднанням. Мова електронних сторінок таких об'єднань, як, власне, і взагалі мова сайтів релігійних організацій, здебільшого відповідає нормам літературної мови. Однак у деяких групах лексики є невідповідності мовних одиниць, репрезентованих на сайтах, стандартів. Зокрема, частина конфесій послуговуються термінологічним апаратом, відмінним від стандарту. Відхід від чинного правопису, ймовірно, дає змогу акцентувати увагу на диференціації з іншими культовими організаціями або формуванні визначальних ознак власної конфесії: *Ісус Христос навчав: щоб стати членом Його Царства або Церкви, необхідно **охриститися*** (див Івана 3:5) [27]; *Незабаром церква **звершує** перше водне **хрищення** новонавернених* [7]. У наведених прикладах, крім некодифікованих одиниць термінологічної лексики, засвідчено інші приклади ненормативного уживання, що загалом не характерно для таких текстів. Проте існують електронні сторінки, на яких текст перенасичений одиницями некодифікованої мови (елементами розмовної мови), що, ймовірно, є одним із засобів формування певного релігійного світогляду: *Я починаю переходити описувати про загартування. Постараюсь до 50-річчя Жовтня молоді показати свою роботу, своє вчення, яку я одержав у цьому користь й іншому чоловікові що дасть це потім. За моїм викладом, за висновком Іванова, ми, усі люди, повинні за це діло взятись усіма спільними силами, і, може бути, не це розкриємо в природі, що нам знайшов Іванов* [8].

## **2. Одиниці лексико-семантичних груп, нехарактерних для традиційного сакрального стилю.**

Тематику релігійного тексту адаптовано до сучасних соціально-побутових умов, відповідно у таких творах функціонують одиниці інших лексико-семантичних груп, не характерних для цього стилю: *За харчовими приписами православні пости можна розділити на п'ять категорій: 1. Суворий піст – заборонена будь-яка їжа, дозволена тільки вода. В медицині це відповідає поняттю про **позовне голодування**. 2. Піст з вживанням “сухої їжі” – дозволена неварена рослинна їжа. В медицині це близько поняттю про **вегетаріанське харчування** у формі споживання сирової їжі* [16].

Проте серед найбільш поширених нехарактерних для сакрального стилю одиниць у мережі Інтернет є назви сучасних технічних засобів та програм, комп'ютерні терміни: *Слава Богу! Тепер християни можуть співати рідні по духу пісні. 30 популярних християнських пісень на DVD диску у форматі караоке. Насолоджуйтесь та прославляйте Господа!* [11].

### 3. Емотикони. Креолізований текст.

Сучасні засоби впливу на людину значно ширші порівняно з минулим як у екстралінгвальних ситуаціях, так і в мові. Спектр використовуваних засобів на електронних сторінках культових організацій широкий. Зокрема, на сайтах для створення ефекту усної розмови послуговуються емотиконами (графічними знаками, створеними за допомогою засобів клавіатури комп'ютера, які можна прочитати, нахиливши голову вліво, і за допомогою яких у тексті передаються почуття [33] (інакше – смайликів)): *А між іншим, в Писанні говориться, що навіть біси – і ті вірують, але на відміну від людей, ще й тремтять... :D* [14]. Відтворення емотиконів на електронних сторінках за допомогою піктограм спричиняється до креолізації (креолізований текст – текст, фактура якого складається із двох негомогенних частин (вербальної мовної (мовленнєвої) і невербальної (що належить іншим знаковим системам, ніж природна мова)” [22, 180-181] (пор. інші терміни на позначення цього явища: *полікодовий текст* [6, 107], *відеовербальний текст* [13], *ізовербальний комплекс* [1, 106]). До найчастотніших креолізованих одиниць, які трапляються у сакральному дискурсі, зараховуємо саме піктограми емотиконів, створених розробниками сайтів: *Католики – пречудові люди. І деякі католики, яких я знаю, більш православні, ніж ті православні, що я їх знаю <піктограма емотикона-посмішки>* [12].

### 4. Гіпертекст.

Гіпертекст у загальному значенні можна розглядати як певний засіб комунікації у суспільстві, спрямований на численні одноментні потоки інформації. Спроби організувати такий комунікативний процес ще у середині ХХ ст. [31] реалізувалися у концепції американського філософа Т. Нельсона [34] і знайшли своє практичне втілення у структурі повідомлень в Інтернеті.

Текст в Інтернеті має вигідні переваги над іншими різновида-

ми репрезентації (зокрема друкованої), оскільки тут є можливість використання гіпертексту. Така особливість характерна для усіх стильових різновидів української мови в Мережі. Не виняток – і тексти сакрального стилю: *Христос дав вічний доказ, що правда сильніша від неправди, світло сильніше від темряви, правда остаточно перемагає. Прочитати повністю...* [15]. Виділений приклад – гіперпосилання на сторінку в Інтернеті, де розміщено повний виклад тексту.

#### 4. Екзотизми.

Церкви нехристиянського спрямування у своєму термінологічному апараті послуговуються номенами, що становлять лексико-семантичну групу екзотизмів. Міра використання таких одиниць у відповідних текстах дуже висока: *З тими ж людьми, які мали сильну довіру до своєї власної та до будда-природи інших, він [Будда. – С. Ч.] ділився безпосереднім баченням ума – Великою Печаткою (тиб. **Чагчен**, скт. **Махамудра**). Перший з цих рівнів називається “Малий Шлях”, або **Тхеравада**, другий – “Великий Шлях”, або **Махаяна**, і третій – “Діамантовий Шлях”, або **Ваджраяна** [2]; Сахаджа Йога говорить, що шукач істини (**садхака**) має по народженню право добровільно одержати свою Самореалізацію (**Атма Сакшат Кар**) [17]; Вдосконалення **Сіньсін** має багато аспектів, зокрема, відмову від негативної поведінки і різних пристрастей. Ключем до гартування є універсальні принципи Всесвіту – Істина, Доброта, Терпіння (**Чжень Шань Жень**) [4]. Серед номенів екзотичної лексики частотні запозичення з індійських мов, китайськи, арабізми. Стилістична функція екзотизмів у сакральному дискурсі така сама, як і в художньому тексті, де цими одиницями, власне, найчастіше послуговуються, – забарвлення тексту у специфічний національний колорит чи колорит певного середовища (у нашому випадку – релігійного).*

#### 5. Контаміновані форми.

У релігійному контексті в Інтернеті помічено використання специфічних лінгвальних формул, характерних для певної конфесії, зокрема, слова, побудовані шляхом контамінації – із поєднанням літер різних алфавітів, – для їх адекватного відтворення (згідно з канонами) у вимові: *Робота спрямована на роз’яснення та поширення релігійних переконань Умми (послідовників) Пророка Му-*

хаммада, мир Йому – переконань “*Ахлюс-сунна уаль-джама’а*”, які були роз’яснені Імамами Абуль-Хасаном Аль-Аш’арій та Абу-Мансуром Аль-Матурідій, нехай буде їм Милість від Аллаха [5]. Контамінація виникає як спроба засобами інших мов (у наведеному прикладі – за допомогою літери *h* на позначення звука з іншими артикуляційно-акустичними характеристиками, ніж відповідний звук української мови), а також власнеукраїнськими графічними одиницями (використання апострофа у місці “розриву” вимови) передати вимову, яка існує в мові-першоджерелі.

Ця традиція характерна, зокрема, для ісламу, де у Корані на цьому акцентовано особливу увагу. Так, під час тлумачення певних частин сур Корану перекладачі акцентують увагу на адекватному відтворенні тексту (пор.: 3:1. *А (Аліф) – Л (Лям) – М (Мім)*). – “Сура відкривається цими буквами арабського алфавіту, щоб привернути увагу до дивовижності й надзвичайності Корану, який, хоч і написано мовою людей, не можна перевершити, і щоб люди слухали його” [24]).

Контамінація одиниць релігійного дискурсу характерна також і на рівні тексту. Зокрема, електронні сторінки деяких культурних організацій мають білінгвальну природу. Адже для певних віровчень важливо те, якою мовою подано, наприклад, цитати із богослужбових книг. Відповідно текст власне проповіді подано українською мовою, а текст із релігійних книг – мовою, якою опубліковані ці книги: *Екклесіаст 11:1 “Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после”. Що буде з нами завтра, в майбутньому? Багато людей кажуть: я не знаю, що буде. Але я вам відкрию таємницю – я знаю, що буде завтра* [26].

Сакральний дискурс, порівняно з іншими стильовими різновидами мови, зазнав помірних трансформацій у мережі Інтернет. Мова проповідей, розміщена на сайтах, несуттєво відрізняється від опублікованих проповідей у друкованих виданнях. Однак іноді вона змінюється під впливом технічних факторів, зокрема, гіперпосилань як засобів реалізації гіпертексту. У дискусіях на релігійні теми помітні ознаки розмовного стилю, тут зафіксовано елементи розмовної мови, вживаються емотикони. Водночас по-

казник розмовності за кількістю використовуваних засобів у такому тексті значно нижчий порівняно з іншими стильовими різновидами (пор.: 28).

Велика кількість нових релігійних течій спричинилася до видозміни сакрального тексту. Тепер сакральний текст в мережі Інтернет характеризується наявністю іншомовних слів, екзотизмів, комп’ютерних термінів, білінгвальною специфікою тексту та ін. Проте, частина цих особливостей сакрального тексту, ймовірно, не є визначальною тільки для Мережі, оскільки та сама інформація може бути опублікована й у друкованому виданні.

Українська лінгвістична думка акцентує увагу на сакральному дискурсі як функціонально-стильовому різновиді, що обслуговує здебільшого християнську релігійну течію (переважно православ’я), однак під впливом часу визначальні ознаки сакрального стилю модифікуються, що показує дослідження української мови в Інтернеті. Адже тут представлені всі основні релігійні конфесії, відповідно мова дискурсу цих конфесій не завжди відповідає тим визначенням у сучасному українському мовознавстві ознакам сакрального стилю. Специфікою Інтернету зумовлене явище нейтралізації особливих ознак певної релігії, зокрема, православ’я, яке існує в реальному житті. У зв’язку з послугуванням Інтернетом представників різних соціально-культурних сфер в українську мову, зокрема в її сакральний стиль, активно входять мовні штампи інших конфесій, впливаючи на сакральний стиль зокрема і українську мову взагалі.

## Література

1. Бернацкая А. А. К проблеме “креолизации” текста: история и современное состояние // Речевое общение: Специализированный вестник / Красноярск. гос. ун-т. – Вып. 3 (11). – Красноярск, 2000.
2. Буддизм діамантового шляху ([www.buddhism.org.ua/fg/faq1.php#5](http://www.buddhism.org.ua/fg/faq1.php#5)).
3. Горбач О. З історії української церковно-музичної термінології // Зібрані статті. – Б. м., 1991. – Т. 2: Статті до 1000-ліття християнізації Руси-України.
4. Друзі Фалуныгун ([fofg.org.ua/index.php?option=content&task=section&id=10&Itemid=74](http://fofg.org.ua/index.php?option=content&task=section&id=10&Itemid=74)).

5. Духовное управление мусульман Украины ([www.islamyat.org/](http://www.islamyat.org/)).
6. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: Материалы научной конференции при Московском государственном институте иностранных языков им. М. Тореца. – Ч. I. – М., 1974.
7. Євангельська Церква Святої Трійці. Про нашу церкву ([mychurch.com.ua/about/](http://mychurch.com.ua/about/)).
8. Книга царства Божого ([users.iptelecom.net.ua/~osh/book\\_life\\_1.htm](http://users.iptelecom.net.ua/~osh/book_life_1.htm)).
9. Лесів М. Церковнослов'янізми в сучасній українській літературній мові // Греко-католицький церковний календар. – Варшава, 1988. – С. 83–89.
10. Німчук В. В. Українська мова – священна мова // Людина і світ. – 1992. – № 11/12. – С. 28–32; 1993. – № 1. – С. 35–39; № 4/5. – С. 14–19; № 6/7. – С. 26–32, № 8/9. – С. 20–24; № 10/11. – С. 26–31.
11. Офіційний сайт євангельської церкви “Голгофа” ([golgotha.org.ua/](http://golgotha.org.ua/)).
12. Перехрестя ([www.pramol.rel.org.ua/forum/viewthread.php?forum\\_id=23&thread\\_id=20&rowstart=20](http://www.pramol.rel.org.ua/forum/viewthread.php?forum_id=23&thread_id=20&rowstart=20)).
13. Пойманова О. В. Семантическое пространство видеовербального текста: Автореф. дисс. канд. филол. наук. – М., 1997.
14. Публікації, творчість... Церква ЖИВЕ СЛОВО ([livingword.at.ua/blog/1-0-3](http://livingword.at.ua/blog/1-0-3)).
15. Православ'я на Прикарпатті (<http://pravoslavia.if.ua/content/blogsection/1/5/>).
16. Рівне православне ([ukr-orthodox.rv.ua/index.php](http://ukr-orthodox.rv.ua/index.php)).
17. Сахаджа Йога в Україні ([www.sahajayoga.org.ua/what/index.html](http://www.sahajayoga.org.ua/what/index.html)).
18. Симонова К. С. Українська мова у конфесійному письменстві XV ст.: (На матеріалі “Четы” 1489 р.) // Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К., 1989. – С. 56–79.
19. Синодальне управління Української Православної Церкви Київського Патріархату у справах молоді (<http://usm.org.ua/gostova-kniga/>).
20. Сионська горниця. Кіберзалежні ([orthonet.org.ua/forum/index.php?topic=19.0](http://orthonet.org.ua/forum/index.php?topic=19.0)).
21. Сионська горниця. Розмноження людей на Землі ([orthonet.org.ua/forum/index.php?topic=15.0](http://orthonet.org.ua/forum/index.php?topic=15.0)).
22. Сорокин Ю. А. Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.

23. СОЦІС-Геллап ([http://www.kievpatr.org.ua/history\\_1.html](http://www.kievpatr.org.ua/history_1.html)).
24. Сура 3 Аль'Имран "Семейство Имрана" ([www.imam.ru/quran/003.html](http://www.imam.ru/quran/003.html)).
25. Український Центр економічних и політичних досліджень ім. О. Разумкова ([www.ucers.org.ua/show/215](http://www.ucers.org.ua/show/215)).
26. Християнська церква "Спасіння" ([ua.salvationchurch.com.ua/prop?id\\_prop=54](http://ua.salvationchurch.com.ua/prop?id_prop=54)).
27. Церква Ісуса Христа Святих Останніх днів ([dschurch.com.ua/content/view/43/72/](http://dschurch.com.ua/content/view/43/72/)).
28. Чемеркін С. Г. Трансформації розмовного стилю в інтернет-комунікації. – Мовознавство. – 2007. – №4–5. – С. 36–43.
29. Шевченко Л. Л. Конфесійний стиль // Українська мова. Енциклопедія. – К., 2004. – С. 273.
30. Юрковський М. Староукраїнська сакральна термінологія // Варшавські українознавчі записки. – Варшава, 1988. – С. 75.
31. Bush V. As we may think // Atlantic Monthly. – 1945. – Vol. 176, №1. – P. 101-108.
32. Central Intelligence Agency ([www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/up.html](http://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/up.html))
33. Dvorak J. C., Anis N. Dvorak's Guide to PC Telecommunications. – Berkeley, 1990.
34. Nelson T. H. Literary machines. – Swarthmore, PA, 1981.
35. www.AXIOS FORUM ([my-forum.org.ua/go/viewtopic.php?t=805&start=0](http://my-forum.org.ua/go/viewtopic.php?t=805&start=0)).



УДК 81'371

Шевчук Т. Б.

## СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ В СЛОВОТВІРНИХ ЛАНЦЮГАХ

*У статті аналізуються структурно-семантичні відношення у кільцевих словотвірних ланцюгах (далі СЛ), розглядається семантична структура СЛ, яка програмується основним понятійним значенням кореня вихідного слова.*

*The article is devoted to the study of formal-semantic relation in word-formation chain (pair: productive is derivative). It is proved, that type relation between the members of word-formation chain conditioned by the formal-semantic relations which morphemes as component parts of the word-formation explained words enter into.*

Словотвірна система – це організована сукупність пов'язаних між собою різних підсистем. Одну з них утворюють послідовно мотивовані слова, які характеризуються специфічною організацією в словотвірному ланцюгу (СЛ). Ця організація обумовлена кількістю і властивостями засобів вираження словотвірної семантики. Отже, для визначення словотворчого значення такого типу словотвірного ланцюга необхідно виявити семантичне співвідношення між твірними і похідними.

Відомо, що словотворчі значення поділяються на модифікаційні, мутаційні і транспозиційні [2, 101]. Сьогодні немає єдності в розумінні цих явищ, але сам принцип виділення і розмежування названих процесів цілком зрозумілий – “це конкретний задум словотворчого акту і його результати”, які вимірюються:

а) дистанцією між вихідним і похідним словом у семантичному відношенні;

б) типом і характером перетворень у похідному слові порівняно з безпосередньо мотивуючою одиницею [2, 104].

Ці процеси розглядаються в тісному зв'язку з семантичними властивостями засобів вираження значень – словотвірних фор-

мантів, насамперед з їх семантичною інваріантністю або неінваріантністю [3, 85]. Ця особливість формантів, на нашу думку, є найбільш важливою для характеристики семантичної організації цієї або іншої підсистеми. Термін “інваріант” у лінгвістичній літературі застосовується для позначення одиниць мовної системи на відміну від конкретних реалізацій цієї одиниці [3,86]. Стосовно семантики інваріант – це загальне значення одиниці в системі мови, виведене з її конкретних реалізацій у тексті [3,88].

Викликає інтерес вивчення відношень між різними видами словотвірних пар ланцюгів (наприклад, відношення між парами **іменник – прикметник і прикметник – іменник, іменник – іменник, прикметник – прикметник** та інші). Ці відношення мають різні прояви, які ми опишемо нижче.

Нам не відомі роботи, у яких були б визначені всі сфери поширення вказаних значень у словотвірних підсистемах різних частин мови, а також дослідження, де були б показані значення, що передаються різними видами словотвірних пар ланцюга, хоча окремі прояви цієї проблеми висвітлювались або порушувались у працях М. М. Покровського, Л. В. Щерби, В. О. Богородицького, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Ю. С. Маслова, О. А. Земської та інших.

Розглянемо словотвірні значення в найбільш продуктивних моделях кільцевих ланцюгів :

*гнів – гнівливий – гнівливість;*

*совість – совісливий – совісливість;*

*тривога – тривожний – тривожність;*

*відрада – відрадний – відрадність.*

Словотвірні відношення між першою і другою ланками (**іменник прикметник**) – зворотна транспозиція, оскільки слова з транспозиційним значенням тотожні у всіх компонентах свого значення зі значенням мотивуючого слова, за винятком значення частини мови. Прикметники утворюються від іменників зі значенням почуття тільки за допомогою суфіксів -н-, -лив-. Що стосується семантичних відношень, то зв’язані суб’єктом ознаки, які виражає прикметник, показані засобами мови як вторинні, виведені із незалежних ознак, не зв’язаних з суб’єктом і виражених іменником. Прикметники в цьому випадку тлумачаться через іменник, наприклад, *гнівливий – схильний до гніву* [5, Т. 2, 94]; *тривожний – 1.*

**Сповнений тривоги; 2. Який відчуває тривогу** [5, Т. 10, 255].

Для словотворення характерний подвійний зв'язок похідного з твірним: **структурна** (похідна) основа є і **твірною**, тільки ускладнена певним формантом і **семантичною** (значення похідного слова мотивоване значенням твірного) [1, 67]. Наприклад, у словотвірному ланцюгу **відрада – відрадний – відрадність** похідне слово **відрадний** пов'язане з твірним **відрада** і структурно (включає його основу до свого складу, ускладнюючи формантом -н-), і семантично (значення слова **відрадний** – **який несе відряду, втіху, задоволення, радість** – мотивується значенням похідного **відрада** – **почуття задоволення, радості, втіхи**).

Базою для розвитку значення прикметника може служити тільки основний лексико-семантичний варіант (далі ЛСВ) чи відтінок основного значення твірного. Тобто в семантичній структурі прикметника отримують оформлення у вигляді окремих ЛСВ ті можливості, які лише намічені в структурі значення базового субстантива.

Порівнюємо, наприклад, співвідношення значення в таких парах:

<i>досада</i>	<i>досадливий</i>
1. Почуття незадоволення, гіркоти, викликане чим-небудь, розчарованість. <i>Івась помітив матірину досаду і більше не допитувався (П. Мирний).</i>	1. Який виражає досаду. <i>Композитор диригував, але нервувалася... виривались нетерплячі досадливі рухи</i>
2. Те саме, що досадно. <i>Пиши про все. Я все хочу знати, а така досада, що нічого не знаю (М.Коцюбинський) (5, Т. 2, с. 60)</i>	2. Який викликає досаду. <i>Коли б не оця досадна рана, він знявся як стій і пішов на роботу (М. Коцюбинський) (5, Т. 2, с. 60)</i>

**Досада – досадний**

Який викликає досаду

( 5, Т. 2, 382 )

Базовий субстантив **досада** має два ЛСВ; значення першого визначає значення похідних прикметників словотвірних пар: **досада – досадний; досада – досадливий**. Значення прикметника

**досадливий** ширше від значення **досадний**; **досадливий** повністю включає семантику прикметника **досадний**. Значення другого ЛСВ не отримало свого подальшого розвитку на атрибутивному словотворчому ступені.

Дуже часто на основі значень твірного іменника розвиваються нові значення у похідному прикметнику. Порівняємо, наприклад:

<i>печаль</i>	<i>печальний</i>
1. Почуття суму і скорботи <i>... іноді така печаль оступить душу, аж заплачу (Т. Шевченко).</i> (5, Т. VI, 346)	1. Який відчуває почуття печалі. <i>Вона залишалася печальною до самого вечора (О. Копиленко).</i> 2. Який викликає почуття печалі. <i>Повітря наповнилося печальним шумом осені.</i> (5, Т. VI, 346)

У вказаній словотвірній парі, на відміну від попередньої, значення похідного прикметника визначено відтінком основного значення базового іменника, саме ж основне значення не отримало подальшого розвитку. Іноді семантична структура твірної і похідної лексеми, на перший погляд, (у кількісному відношенні) повторюють одна одну, але твірними виявляються лише деякі ЛСВ іменника. Порівняємо, наприклад, значення слів:

<i>жах</i>	<i>жахливий</i>
1. Почуття, стан дуже великого переляку, страху, що охоплює кого-небудь.	1. Який викликає почуття жаху, страшний, страхітливий.
2. Те, що викликає почуття переляку, страху.	2. Який всього боїться, якого легко можна налякати, сполохати; боязливий, боязкий.
3. Рідко. Те саме, що жахливо. (4, Т. II, 513)	3. перен. Незвичайний, дуже сильний, страшний. (4, Т. II, 513)

І в базового іменника **жах**, і в утвореного від нього прикметника **жахливий** по три ЛСВ. Але, якщо семантика перших двох ЛСВ похідного слова визначається семантикою відповідних їм твірних ЛСВ, то значення останніх із відзначених ЛСВ не пов'язані між собою відношеннями семантичної похідності.

Словотворчі відношення між другою ланкою (*совісливий, гнівливий, тривожний*) і третьою (*совісливість, гнівливість, тривожність*) – пряма транспозиція. У цих парах іменники набувають значення категоріально властивого прикметнику. Наприклад, *совісливість* – властивість за значенням *совісливий* (5, Т. IX, 435).

У результаті аналізу семантичних структур твірних прикметників і відповідних їм похідних іменників виявлено, що проаналізовані іменники з словотвірним значенням абстрактної ознаки реалізують усі ЛСВ мотивуючих прикметників. Повне семантичне співвідношення семантичних структур у парах прикметник – іменник спостерігається, коли

а) однозначні іменники мотивуються однозначними прикметниками. Наприклад:

<i>совісний</i>	<i>совісність</i>
<b>Який соромиться діяти несправедливо, непорядно. (4, Т. 111, 435)</b>	<b>Властивість за значенням прикметника <i>совісний</i>. (4, Т. 111, 435)</b>

б) коли багатозначний іменник передає всі значення багатозначного прикметника. Наприклад:

<i>винуватий</i>	<i>винуватість</i>
<b>1. Який вчинив що-небудь погане, зробив злочин, провинився у чомусь.</b>	<b>1. Властивість за знач. прикметника <i>винуватий</i>.</b>
<b>2. Виражає усвідомлення своєї вини.</b>	<b>2. Усвідомлення своєї вини.</b>
<b>3. Який має борг. (5, Т. 1V, 314)</b>	<b>3. Те ж саме, що винність. (5, Т. 1V, 314)</b>

В окремих іменниках відповідність існує тільки з частиною ЛСВ, мотивуючих прикметників. Це однозначні іменники, які частково відтворюють семантичну структуру твірних багатозначних прикметників. Наприклад:

<i>пристрасний</i>	<i>пристрасність</i>
<b>1. Дуже сильний, бурхливий, нестримний у своєму виявленні (про почуття).</b>	<b>1. Властивість за значенням прикметника <i>пристрасний</i> (у 1 знач.) (4, Т. 111, 736)</b>



УДК 81'42

Шульжук Н. В.

## ПРОБЛЕМИ ОПИСУ УКРАЇНСЬКОГО ДІАЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ (лінгвістичний аспект)

*У статті здійснено дослідження специфіки діалогічного мовлення як синкретичного явища. Проаналізовано історію різноаспектного вивчення діалогу у вітчизняному й зарубіжному мовознавстві та типологію діалогічних єдностей. Визначено основні тенденції у вивченні особливостей синтаксичної організації діалогічної репліки.*

*In the article there has been carried out a research on the specific features of dialogue speech as syncretic phenomenon. There has been analyzed both the history of multi aspect study of a dialog in national and foreign linguistics and the typology of dialogic units. There have been defined the main tendencies in studying peculiarities of the syntactic of organization of a dialogic phrase.*

Найважливіша функція мови – комунікативна, яка реалізує одну з найперших суспільних потреб і використовується для розв’язання життєво важливих проблем особистості у всіх сферах комунікації. Комунікативній функції підпорядковані усі інші. Діалогічне мовлення, що є основною формою розмовного функціонально-стилістичного різновиду загальнонародної мови, – яскравий вияв комунікативної функції мови, тому його вивчення дає наукову основу для глибоких висновків про структуру національної мови, про її динаміку і багатогранні функції в комунікації.

У працях вітчизняних та зарубіжних мовознавців представлені різні аспекти вивчення діалогічного мовлення [12; 15; 17; 22; 23; 28]. Актуальність статті полягає в тому, що дослідження синтаксичних особливостей українського діалогічного мовлення залишається одним із важливих завдань сучасного мовознавства. Метою статті є з’ясувати специфіку діалогічного мовлення як синкретичного явища, проаналізувати історію різноаспектного вивчення

діалогу у вітчизняному та зарубіжному мовознавстві та визначити основні тенденції у вивченні особливостей синтаксичної організації діалогічної репліки.

Що ж таке діалог? Л. П. Якубинський розглядає монолог та діалог як “форми мовного висловлення”, “форми мовних взаємодій” [28].

“Особливою формою мовного спілкування” вважає діалог Т. Г. Винокур [9].

Заслугує на увагу думка Г. М. Чумакова, який визначив діалог як “форму реалізації висловлення” [25].

Н. Ю. Шведова визначає діалог не як форму мовлення, а як його різновид, як “обмін висловленнями” [26].

Вище згадане різноголосся у визначенні діалогу пов’язане передусім з тим, що подібні визначення, звичайно, даються з розрахунком на “крайній випадок” [28, с. 118]. Звичайно, подібні тлумачення діалогу не враховують, що фактично у мовленні такі “крайні випадки” не є типовими, вони не враховують і того, що в межах діалогу можуть розвиватися монологічні елементи так само, як і в межах монологу – діалогічні. Діалогічне мовлення є частиною загальної комунікативної системи, якою є мова. Мова як засіб спілкування між людьми може використовуватись для передачі інформації “різної якості і різної кількості” [24, с. 6] залежно від цільової настанови мовця, від спрямованості інформації і від умов її передачі. Мовне спілкування людей забезпечує реалізацію взаємодії людей у суспільстві.

Передача інформації в діалозі йде відразу кількома каналами: словесним, інтонаційним, міміко-жестикуляційним, ситуативно-предметним, тому діалогічне мовлення – явище синкретичне.

Екстралінгвістична зумовленість мовленнєвого акту складається з багатьох чинників: об’єктивних (візуального, темпорального, ступеня офіційності, типовості ситуації, національної специфіки, впливу обраної для розмови теми та ін.) та суб’єктивних (вік, освіта, ерудиція, професійна та соціальна кваліфікація, зацікавленість та обсяг знань про предмет розмови, особливості психічного порядку, індивідуальні особливості мовлення та ін.). Досить детально аналіз цих чинників подається в спеціальній лінгвістичній літературі [10, с. 6–10].



Як бачимо, великий дослідницький матеріал, присвячений діалогу, свідчить про складність та багатоаспектність цього явища, бо діалог є формою мовного спілкування, сферою виявлення мовної діяльності людини і – ширше – формою існування мови. Аспекти уваги до діалогу тісно пов'язані між собою, про що свідчить й консолідація наук нелінгвістичного циклу в питаннях специфіки діалогічного мовлення.

Основи теорії діалогу у мовознавстві радянського періоду були закладені в працях Л. В. Щерби, Л. П. Якубинського, В. В. Виноградова, де були накреслені шляхи подальших досліджень у цьому напрямку.

Великий інтерес до діалогу виявляється з кінця 40 – початку 50-х років [7; 9; 16; 26]. З того часу питання діалогу інтенсивно розробляються на матеріалі різних мов : російської [1; 20]; німецької [10]; англійської [24] та ін.

Активне вивчення синтаксичних явищ діалогічного мовлення спостерігаємо в 50–60-ті роки [18; 27]. Звичайно, цей список праць можна було б розширити й тими дослідженнями, які спеціально питань діалогу не розглядали, але давали побіжні зауваження щодо специфіки синтаксичної будови діалогічних реплік.

Діалогічне мовлення у 60–70-ті роки стало об'єктом кількох дисертаційних досліджень [4; 6].

Чималий досвід у вивченні діалогу має й українське мовознавство [2; 12; 15; 21]. Специфіка діалогічної комунікації, різноаспектне її вивчення залишаються актуальними й сьогодні [3; 14].

Оскільки в діалозі інформація йде відразу кількома каналами, то його уніфікована типологія відсутня : у науковій літературі називаються різні критерії, що покладені в основу класифікації типів діалогу (композиційний, семантичний, композиційно-семантичний, комунікативний, жанровий, функціональний і т. ін.).

Під впливом ідеї актуального членування висловлення поділяє діалоги на модальні та предметні Н. Д. Арутюнова [1].

Не будемо випускати з поля зору й той факт, що існують діалоги, в яких власне відповіді на питання або іншу репліку-стимул може не бути, хоча такий обмін репліками не порушує адекватного сприйняття інформації. Роль репліки може виконувати й, наприклад, жест або міміка. А є й такі діалоги, де його учасники розмов-

ляють, не розуміючи і не слухаючи один одного. Нарешті, треба враховувати й такі складні різновиди сучасного діалогу, які формуються в рамках свого антиподу – монологу (вони були об’єктом вивчення Н. Ю. Шведової [27]. Безперечно, тип діалогу впливає на структуру його реплік.

За одиницю діалогу більшість лінгвістів визначила діалогічну єдність (Шведова Н. Ю), або “діалогічний комплекс” (Лаптева О. А), або “питально-відповідну єдність” (Михліна М. Л.), або “діалогічну композицію закритого типу” (Гельгардт Р. Р.).

Найтиповішим видом діалогічної єдності визнається питально-відповідний комплекс, тому саме він досить детально описаний у лінгвістичній літературі [6; 7].

За кількістю включених реплік та особливістю їх структурної організації діалогічні єдності різноманітні, вони представлені в розмовному мовленні і двокомпонентними діалогами в їх різних модифікаціях, і багатокомпонентними. Найбільш дослідженими у мовознавстві є двочленні діалогічні єдності. Багатокомпонентні діалогічні єдності стали об’єктом дослідження небагатьох учених.

Найелементарнішою ланкою діалогу є взаємодія двох реплік – стимулюючої та реагуючої.

На підставі змісту інформації В. О. Єжов, наприклад, розрізняє кілька видів реплік-відповідей: репліки, в яких інформація відсутня; репліки, в яких інформація недостатня; репліки, в яких, крім достатньої інформації, представлена додаткова, що уточнює рему відповідної репліки; репліки, елементи яких містять надлишкову інформацію [13, с. 117].

“Увагу дослідників привертає переважно проблема типологічного розкласифікування реплік за характером функціонально-сюжетних ознак”, – так вважають Д. Х. Баранник та Г. М. Гай, виділяючи до дванадцяти функціонально різних типів реплікувань [2, с. 52].

В. Д. Девкін стверджує, що “якими б різними не були конкретні реагуючі репліки, їх основний зміст зводиться до трьох типів: стверджувальні; заперечні; або відповіді меншого ступеня визначеності вираження згоди/незгоди, або прості ухилення від відповіді” [10, с. 76].

Структура діалогічних реплік звичайно зумовлена будовою попередньої репліки. Проаналізований нами матеріал та роботи дея-

ких лінгвістів [7; 20] вказують на наявність таких форм цієї зумовленості: граматичної, лексичної, семантичної та функціональної.

Оскільки класичним видом діалогу є питально-відповідна єдність, то існує досить розгалужена класифікація стимулюючих реплік, що являють собою питальне речення. Так, наприклад, М. Л. Михліна розрізняє чотири типи питальних реплік: займенникові; незайменникові; альтернативні; питання-спонукання до продовження мовлення [16].

Безліч запитань діалогу Н. Г. Несіна пропонує звести до двох видів: запитання, що потребує розкриття будь-якого члена речення; запитання, що вимагає підтвердження або заперечення висловленої думки [17, с. 347].

Особливою специфічною формою думки І. В. Борисюк вважає уточнюючі запитання, функцією яких є “знаходження ознак предиката, оскільки він уже відомий з попереднього висловлення співрозмовника” [5, с. 47]. Аналізуючи займенникові уточнюючі питання в українському діалогічному мовленні з погляду їх комунікативного спрямування, І. В. Борисюк пропонує виділити такі їх функціональні різновиди: непередбачувані та передбачувані [5, с. 48].

Узагальнену класифікацію питальних конструкцій подає П. С. Дудик: власне-питальні, непрямі-питальні, питально-риторичні [12].

Детальну комунікативно-семантичну класифікацію “питальних комунікативних одиниць” знаходимо в монографії Л. П. Чахояна [24].

Відомою є класифікація швейцарського лінгвіста Ш. Баллі, який поділив питальні речення на диктальні та модальні.

Логіко-граматичну природу питання та її реалізацію в питально-відповідних структурах англійського діалогічного мовлення висвітлює в своїй дисертаційній роботі Г. В. Беркаш [4].

Чимало праць присвячено вивченню риторичних запитань. Серед них відзначимо дослідження Т. О. Сергєєвої, у якому вона висвітлює комунікативні особливості риторичних запитань [11], та П. С. Дудика, який дає характеристику таких конструкцій з функціонального боку [12].

Питальні конструкції обслуговують не лише стимулюючі репліки. Нерідко вони використовуються і в репліках-реакціях.

Як бачимо, загальноприйнятої класифікації питальних речень немає, в той же час розходження синтаксистів у виділенні різно-

видів цих конструкцій, у їх характеристиках незначні, подекуди лише термінологічні.

Дослідження діалогічного мовлення є вивченням функціонування мови в найприроднішій для неї формі існування і стосується багатьох параметрів (фонетичного, лексичного, фразеологічного, граматичного, стилістичного і т. ін.). Для більшості лінгвістів предметом дослідження в цій галузі було і залишається висловлення як реалізація в потоці мовлення певної заданої абстрактної системи одиниць мови, тому предметом багатьох досліджень стала синтаксична організація діалогічної репліки.

Спеціальна література з питань синтаксичної організації діалогічної єдності порівняно невелика [8; 9; 26; 27].

Дисертаційним дослідженням Т. Г. Винокур [51] було започатковане вивчення загальних синтаксичних особливостей діалогу, до цього переважно вивчалися індивідуальні особливості стилю письменника.

Важливим стимулом до активізації вивчення українського розмовного мовлення стало видання Інститутом мовознавства ім. О. О. Потебні АН України трьох колективних монографій [15; 22; 23]. Проте лише окремі їхні статті (С. П. Самійленка, М. У. Каранської, О. М. Маштабей, В. В. Лободи, В. В. Жайворонка, В. І. Добоша) присвячені аналізу синтаксичних явищ розмовного мовлення в його усній (переважно діалогічній) формі.

Першою спробою монографічного дослідження розмовного українського літературного мовлення, переважно його синтаксичної будови (на матеріалі простого речення), стала праця П. С. Дудика [12].

Опублікованих монографічних праць, у яких спеціально розглядалися б явища будови складного речення в розмовному українському літературному мовленні, досі немає, що свідчить про відставання науково-лінгвістичної роботи в цій ділянці.

Які ж аспекти синтаксичної організації діалогу представлені у науковій літературі?

Більшість мовознавців висловлюють думки про те, що діалогічний комплекс – особлива синтаксична структура, яка відрізняється своїми специфічними рисами не тільки від звичайного складного речення, але й від складного синтаксичного цілого чи комплексу речень.

Оскільки діалогічне мовлення є зумовленою дією двох осіб, то мінімальна діалогічна єдність складається з репліки-стимулу та репліки-реакції. Одна частина мовознавців приділила більше уваги синтаксичній будові реплік-стимулів [19], а інша – не залишила поза увагою синтаксичну специфіку реплік-реакцій [1].

Вище згадані роботи розглядають лише загальні особливості синтаксичної будови діалогічного мовлення. Звичайно, існують дослідження, що стосуються специфіки окремих явищ діалогічного синтаксису. Так, наприклад, складноприєднувальні конструкції як явище розмовного синтаксису розглядали: М. Є. Шафіро, В. Л. Рінберг, В. В. Жайворонок. Специфіка еліптичних конструкцій у складі діалогічних єдностей привертала увагу І. Б. Морозової, В. І. Шульгіної. Незакінченим побудовам дали достатньо повну характеристику О. В. Ваяхіна, А. О. Цой. Лінгвістичні основи явищ надлишковості та економії в діалогічному мовленні висвітлені в роботах Н. В. Глаголева. Особливості синтаксичного зв'язку між діалогічними репліками знайшли відображення в дослідженнях К. О. Гузєєвої та Е. О. Трофімової. Парцельовані структури, їх особливості досить повно описані в науковій літературі, а їх функціонування в межах діалогічної єдності проаналізоване недостатньо. Специфіці функціонування складнопідрядного речення в діалозі присвячені дослідження Б. А. Зильберт, К. Кожевникової, В. Г. Костомарова. С. Я. Єрмоленко встановила роль та функції стилістичного компонента в семантиці синтаксичних одиниць – складників діалогу. Комунікативні характеристики діалогічного мовлення розглянуті в роботах А. Р. Балаян, К. І. Саломатова, Г. А. Сергєєвої, Н. І. Теплицької, М. Є. Шафіро.

Існує традиція оцінювати діалогічну єдність як монотематичну одиницю діалогу, що характеризується комунікативною цілісністю, це дає змогу деяким лінгвістам розглядати її як мікротекст [11].

У діалозі яскраво виявляється синкретична природа мовлення. Цей синкретизм пов'язаний з активністю невербальних, паралінгвістичних моментів у формуванні діалогічних висловлень. Тому процеси утворення думки, під впливом яких формується двобічна мовна комунікація з безпосереднім контактом, призводять до “нерівномірної чіткості повідомлюваного змісту і до його нерівномірно повного вираження” [14, 21]. Безпосередній контакт приму-

шує мовців постійно рахуватися не лише з тим, що співбесідник справді висловив за допомогою мовних засобів, але й з тим, що впливає з його поведінки, з тим, що відомо про співрозмовника до моменту діалогу. Усе це впливає на імпліцитне/експліцитне вираження змісту висловлення. Як справедливо зауважив А. П. Загнітко, “одне речення корелює з множинністю висловлень як його реалізаціями. Значення речення і значення відповідних висловлень слід розрізняти. Щодо речення висловлення набуває певних додаткових смислів, пов’язаних з інтенціями мовця, умовами мовленнєвого і немовленнєвого контексту й іншими параметрами мовленнєвої ситуації” [14, 3].

Отже, теорія діалогу досить різнобічна, її формують складники різних параметрів. Проблема діалогу має не лише лінгвістичний аспект. Але якими б різними не були причини, що породжують інтерес до діалогічного мовлення представників різних галузей науки, якими б різними не були власне лінгвістичні підходи до діалогу, вони мають дещо спільне, визначене синкретичною природою самого діалогу. Тому симбіоз, утворюваний результатами досліджень проблем діалогічного мовлення різними науками, сприятиме всебічному аналізу цього складного та специфічного явища в суто лінгвістичному аспекті.

## Література

1. Арутюнова Н. Д. Некоторые типы диалогических реакций и “почему” реплики в русском языке // Филологические науки: Науч. докл. высш. шк. – 1970. – № 3. – С. 44 – 58.
2. Баранник Д. Х., Гай Г. М. Драматичний діалог: Питання мовної композиції. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1961. – 156 с.
3. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
4. Беус Л. А., Бердышева С. М., Горелов И. Н. Проявление авербальной системы коммуникации в диалогической речи // Немецкий язык и литературоведение. – Челябинск, 1976. – Вып. 6. – С. 18 – 25.
5. Борисюк І. В. Уточнююче питання в українському діалогічному мовленні // Мовознавство. – 1973. – № 3. – С. 46 – 49.
6. Бровеев О. Г. Вопросно-ответные диалогические единства с репликами подтверждения и отрицания в современном немецком языке:

Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Калинин, 1979. – 16 с.

7. Валимова Г. В. Об основных типах ответных предложений диалогической речи // Ученые записки Ростовского педагогического ин-та. Юбилейный сборник. – Ростов-на-Дону: Ростовское книжное изд-во, 1955. – С. 159 – 183.

8. Винокур Т. Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1953. – 24 с.

9. Винокур Т. Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи // Исследования по грамматике русского литературного языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 342 – 355.

10. Девкин В. Д. Диалог. Немецкая разговорная речь в сопоставлении с русской. – М.: Высш. шк., 1981. – 160 с.

11. Диалог о диалоге: Межвуз. сб. науч. трудов / Ред. Ю. П. Зотов и др. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 1991. – 144 с.

12. Дудик П. С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення. – К.: Наук. думка, 1973. – 288 с.

13. Ежов В. А. О типах ответных реплик в современной английской диалогической речи // XVIII Герценовские чтения. Филологические науки : Тезисы докладов. – Л., 1965. – С. 116 – 118.

14. Загнітко А. П. Прагматичний аспект речення і прагматичний рівень висловлення // Актуальні проблеми сучасної філології. Мовознавчі студії : Зб. наук. праць РДГУ. – Вип. 13. – Рівне, 2005. – С. 3- 7.

15. Закономірності розвитку українського усного літературного мовлення. – К.: Наук. думка, 1965. – 310 с.

16. Михлина М. Л. Из наблюдений над синтаксическими особенностями диалогической речи : Автореф. дис. ... канд. филол. наук.- М., 1955. – 16 с.

17. Несина Н. Г. К вопросу о взаимоотношениях реплик диалога // Материалы 22 научной конференции. – Волгоград: Волгоград. пед. ин-т им. Серафимовича, 1968. – С. 346 – 350.

18. Никольский А. А. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – Душанбе: Изд-во Таджикского ун-та, 1964. – 73 с.

19. Тарасенкова Е. Ф. Сложноподчиненные предложения в диалогической речи // Вопросы синтаксиса сложного предложения и методики его преподавания в школе и вузах: Тезисы конференции, состоявшейся в г.Краснодаре 20–24 мая 1966 года. – Краснодар: Краснодар. пед. ин-т, 1966. – С. 105 – 108.

20. Теория и практика лингвистического описания разговорной

речи: Тезисы докладов к республиканской науч. конф. (июнь 1968). – Горький: Изд-во Горьк. гос. пед. ин-та ин. яз. – 345 с.

21. Українська республіканська наукова конференція з проблем синтаксису українського сучасного усного літературного мовлення: Матеріали конференції. – Вінниця: Вінницьк. пед. ін-т ім. М.Островського, 1974. – 147 с.

22. Українське усне літературне мовлення. – К.: Наук. думка, 1967. – 308 с.

23. Усне побутове літературне мовлення. – К.: Наук. думка, 1970. – 204 с.

24. Чахоян Л. П. Синтаксис диалогической речи современного английского языка. – М.: Высш. шк., 1979. – 166 с.

25. Чумаков Г. М. Синтаксис конструкций с чужой речью. – К.: Вища шк., 1965. – 219 с.

26. Шведова Н. Ю. К изучению русской диалогической речи // Вопросы языкознания. – 1956. – № 2. – С. 67 – 82.

27. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 372 с.

28. Якубинский Л. П. О диалогической речи. Русская речь // Труды фонетического института практического изучения языков: Сб. статей под ред. Л. В. Щербы. – Петроград: Изд-во фонет. ин-та практич. изучения языков, 1923. – Вып. 1. – С. 96 – 195.



## РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОДИДАКТИКА



УДК 81.161.2:37.025

Слотницька І. В.

### **СИТУАТИВНІ ЗАВДАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ**

*У статті досліджується ефективність ситуативних завдань та доцільність їх застосування на різних етапах уроку української мови. Подано зразки завдань, що сприяють активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів середніх класів.*

*Effectiveness of tasks for linguistic situations and expediency of their usage at different stages of Ukrainian lessons are researched in this article. Examples of tasks are given in the article promote pupils' educational and cognitive activity in secondary school.*

На сучасному етапі розвитку освіти одне із найважливіших завдань учителя, на нашу думку, навчити учнів самостійно здобувати знання, уміти визначати головне у матеріалі, що вивчається, та робити висновки на основі власних спостережень. Ефективним видом роботи, що сприяє розвитку цих умінь школярів, є ситуативні завдання. Вони стимулюють мислення й збільшують інтерес учнів до програмового матеріалу, підвищують їхню активність у формуванні знань, умінь і навичок, тобто пізнавальну активність.

Дидакти під пізнавальною активністю розуміють здатність учня до енергійної, вольової діяльності, спрямованої на виконання розумових і практичних завдань. Польський учений В.Оконь, зокрема, зазначає, що раціональне пізнання предметів та явищ краще досягається, якщо воно:

- спирається на добре організоване спостереження чи практичну діяльність;

- готує учнів до узагальнення й створює основу для оволодіння поняттями та узагальненими судженнями;

- потребує власної активності та самостійності учнів [2].

Отже, активна вольова діяльність – це така організація навчання, яка вимагає від учнів вольової напруги, різноманітної пізнавальної діяльності та емоційного ставлення до засвоюваного матеріалу (інтересу, зацікавленості тощо). Саме активну вольову діяльність, на думку І.Лернера та В.Оконя, і мають передбачати різні види навчальних завдань, зокрема й ситуативні.

Нові для себе предмети чи явища учні можуть пізнавати по-різному: за допомогою слова, наближених до дійсності засобів (моделей, малюнків, схем), а також через оригінальне сприйняття, тобто безпосереднє ознайомлення з ними (спостереження за рухом процесів). Застосовуючи будь-який з названих способів, учитель повинен визначити доцільність і необхідність його використання в конкретній навчальній ситуації.

Нашим завданням було дослідити ефективність ситуативних завдань як засобу активізації навчально-пізнавальної діяльності школярів та доцільність їх застосування на різних етапах уроку української мови.

Доречними, вважаємо, на уроці є ситуативні завдання, розв'язки яких можуть знайти учні під час вивчення нового матеріалу чи після повного його засвоєння. Такі завдання, залежно від рівня складності, часу, потрібного для їх виконання, можуть створюватися і застосовуватися учителем на різних типах уроків (урок вивчення нового матеріалу, закріплення знань, умінь і навичок тощо).

Результативність вирішення ситуативного завдання значною мірою залежить від правильної організації та вибору такого виду роботи, що збуджує розумову діяльність. Важливу роль відіграє спостереження як активний розумовий процес. Як результат зацікавленості, воно, на відміну від сприйняття, спонукає до роздумів, які дають відповіді на поставлені запитання.

Пропонуємо кілька прикладів таких ситуативних завдань, що ґрунтуються на спостереженні та активізують пізнавальну діяльність учнів.

Перед вивченням теми “Прикметник” у 6 класі учні отримують картки із двома текстами та такі завдання до них:

1. Порівняйте тексти. Який із них вам сподобався більше? Чому?

2. Зробіть висновок про роль прикметників у мовленні.

<i>Летять ключі лелек з вирію – додому на Україну, на зорі, на води, де оце тільки зараз прокинулась весна.</i>	<i>Летять запізнілі ключі лелек з далекого вирію – додому на Україну, на ясні зорі, на тихі води, де оце тільки зараз прокинулась весна.</i>
---	--

Опанувавши тему “Прикметник” у 6 класі, учні можуть самостійно дійти висновку щодо відмінювання порядкових числівників. Учителю слід дати їм таку можливість, запропонувавши поставити у різних відмінках такі словосполучення: *перша цікава зустріч* та *третя синя кулька*.

І діти, звичайно, помітять, що порядкові числівники відмінюються як прикметники твердої групи, а числівник *третій* – як прикметник м’якої групи. Ситуативні завдання, проте, можуть мати не лише актуалізуючий характер.

За допомогою певних завдань, які формулює учитель на етапі закріплення набутих знань, умінь і навичок, можуть з’ясуватися певні нюанси, пов’язані з матеріалом, що вивчається.

Учитель під час вивчення теми “**Вставні слова, сполучення слів**” у 5 класі пропонує учням з’ясувати, чи завжди вивчені ними слова є вставними і виділяються комами на письмі.

1. Прочитайте речення. З’ясуйте, що виражають виділені слова.

2. Визначте, чи є вони членами речення.

<i>1. Ці слова, <b>до речі</b>, не викликають сумнівів.</i>	<i>1. Ці слова <b>сказані до речі</b>.</i>
<i>2. <b>На думку Валерика</b>, чудесний це був чоловік.</i>	<i>2. <b>На думку Валерика</b> ніхто не зважав.</i>
<i>3. У статті я, <b>звичайно</b>, не охоплюю усіх проблем.</i>	<i>3. Концерт <b>звичайно</b> закінчується о 10 годині.</i>

Іноді розв’язання одного ситуативного завдання є ключем до розв’язку наступного ( у такому випадку уже слід говорити про систему ситуативних завдань на уроці мови).

Вивчення теми “**Чергування голосних у коренях дієслів**” (5 клас).

### **Завдання 1**

Вставте пропущені букви у дієсловах, перевірте правильність виконання завдання за орфографічним словником. Зверніть увагу на суфікси, що стоять у словах після пропущених букв, виділіть їх. Зробіть висновки.

*Завтра допом...жемо – часто допом...гаємо; один раз підм...ли – не раз підм...тали; він зб...ре модель літака – модель літака треба зб...рати довго.*

### **Завдання 2**

Свої висновки викладіть у таблиці-схемі “**Чергування голосних у коренях дієслів**”.

[ ] [ ] перед суфіксами -...-,

[ ] змінюється на [ ] рідше -ува-

[ ] [ ] (у префіксальних дієсловах перед р, л)

Таким чином, учитель спонукає п’ятикласників на основі власних спостережень вивести правило, яке, за потреби, можна удосконалити після опрацювання матеріалу підручника, а також задуматись щодо закономірності мовного явища під час виконання аналогічних завдань.

Такі завдання вносять проблемність у процес пізнання, ставлять учнів у ситуацію активної мислительної пошукової діяльності, дають можливість школярам самим дослідити і “відкрити” певне мовне явище.

Цікавими для учнів є невеликі творчі завдання, які, окрім комунікативної, передбачають ще й виконання лінгвістичних задач. Вони сприяють мовленнєвому (усному та писемному) розвитку школярів, а також допомагають перевірити рівень засвоєння учнями виучуваного програмового матеріалу.

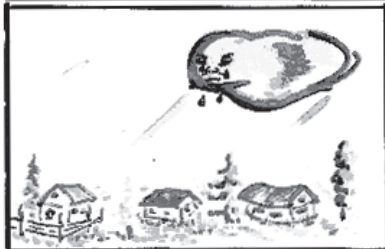
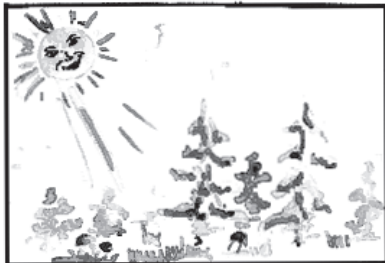
Після вивчення теми “**Речення**” пропонуємо п’ятикласникам таке завдання: допоможіть маленькій Галинці, яка тільки вивчає літери і збирається наступного року піти до школи, написати лист подрузі-п’ятикласниці. Вона його зобразила малюнками (кожен малюнок на аркуші – просте речення; якщо на аркуші два малюнки, їх потрібно передати складним реченням; використовуйте речення лише з повною граматичною основою).

Пропонуємо один із варіантів виконання п'ятикласниками цього завдання.

### Привіт, Маринко!

Уже прийшла злотокоса осінь. Ще іноді яскраво світить сонечко, але частіше сіра, похмура хмаринка поливає землю крапельками-сльозами. Птахи відлітають у вирій. Тільки стара чорна ворона знову розповідає якусь таємничу історію моєму песику Тузику.

Діти ходять до школи. Незабаром і я стану школяркою. Ми з ведмедиком уже знаємо всі літери і вчимося читати. А ще ми дуже





любимо малювати.

Ніч опускається на землю, запалює у небі яскраві ліхтарики-зорі. Ми з ведмедиком лягаємо спати. На добраніч.

Щоб перевірити, як учні засвоїли правопис іменників (орфограма “**Велика буква і лапки у власних назвах**”), пропонуємо шестикласникам “по-мандрувати” вулицями рідного містечка. Таку уявну екскурсію може провести спеціально

підготовлений учень-екскурсовод.

**Словникова робота / велика буква у власних назвах/.**

Учитель. Зараз ми з





вами вирушаємо на екскурсію центральною вулицею нашого міста. Мандруючи Соборною вулицею, зверніть увагу, які установи розташовані тут, і пригадайте правила вживання великої літери і лапок у власних назвах.

### **Екскурсовод.**

Шановні туристи! Ми зараз знаходимося на перехресті вулиць Соборної та Поштової. Подивіться праворуч. Тут знаходиться головний орган місцевого управління Володимирецька селищна рада. З лівого боку вулиці роз-



ташований Будинок культури, відразу за ним ви можете побачити історико-краєзнавчий музей. Завітайте до нашого музею, тут ви дізнаєтеся багато цікавого про історію нашого містечка, а також про його сучасне життя і перспективи на майбутнє.

Пройдемо далі. З правого боку ви бачите невелику двоповерхову будівлю. Тут знаходяться кілька установ: банк “Аваль” та перу-



карня “Світлана” (на першому поверсі), відділення страхової компанії “Оранта” (на другому поверсі). Неподалік розташована нова двоповерхова споруда, яка помітно виділяється з-поміж інших на цій вулиці, – це Ощадний банк



України. Також з цього боку вулиці розміщені салон краси “Шанс”, аптечний кіоск, магазин “Візаж”, кафе-бар “Каштан”.

З лівого боку вулиці знаходяться районна бібліотека, фотосалон, Володимирецька дитяча



музична школа та комітет СДПУ(о).

**Запишіть назви установ, вибираючи з дужок велику чи малу букву. Свій вибір обґрунтуйте.**

(В,в)улиця (С,с)оборна, (В,в)олодимирецька (С,с)елищна (Р,р)ада, (Б,б)удинок (К,к)ультури, (І,і)сторико-(К,к)разнавчий (М,м)узей, (С,с)

трахова (К,к)омпанія “(О,о)ранта”, (П,п)ерукарня “(С,с)вітлана”, (Б,б)анк “(А,а)валь”, (О,о)щадний (Б,б)анк (У,у)країни, (С,с)алон (К,к)раси “(Ш,ш)анс”, (А,а)птечний (К,к)іоск, (М,м)агазин “(В,в)ізаж”, (К,к)афе-(Б,б)ар “(К,к)аштан”, (Р,р)айонна (Б,б)ібліотека, (Ф,ф)отосалон, (В,в)олодимирецька (Д,д)итяча (М,м)узична (Ш,ш)кола, (К,к)омітет СДПУ(о).





Уроки мають захоплювати учнів, пробуджувати у них інтерес до навчання та мотивацію, навчати самостійному мисленню та діям. Ефективність ситуативних завдань у цьому незаперечна і полягає насамперед у тому, що вони стимулюють мислення учнів, посилюють їх інтерес до програмового матеріалу, підвищують активність у формуванні знань, умінь і навичок, сприяють мовленнєвому розвитку школярів.

### **Література**

1. Лернер И. Показатели системы учебно-познавательных заданий // Новые исследования в педагогических науках. – 1990. – № 2 (56).
2. Оконь В. Введение в общую дидактику. – М., 1990.
3. Шевцова Л. Дидактична суть ситуативних завдань // Дивослово. – 2002. – № 6.

## РОЗДІЛ 3. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



УДК 82.09 (477)

Бакай Н.

### ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У ТВОРАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО “ВІЙСЬКОВИЙ ЛІТУН” ТА “ТРЕТЯ РЕВОЛЮЦІЯ”

*У статті висвітлено проблеми часу і простору в творах “Військовий літун” та “Третя революція”. Час постає як об’єкт, суб’єкт і засіб художнього пізнання автора. Простежується особлива концептуальна суть художнього хронотопу, що в своєму основному вияві забезпечує інтелектуалізм художнього мислення письменника.*

*In the article the problems of time and space in the works “Pilot Military” and “The Third Revolution” by V. Pidmohylny are elucidated. Time arises as the object, the subject and the means of the author’s cognition. The peculiar conceptual sense of the artistic chronotop, that in its main display ensures the intellectuality of the artistic mentality of the writer, is being retraced.*

Час і простір у літературі можуть поставати в найрізноманітніших модифікаціях, що визначає особливості їх наукового вивчення. Проте найперше це стосується саме художнього вияву, тобто функціонування названих компонентів на рівні поетики.

Час у художньому творі є об’єктом, суб’єктом і засобом освоєння художньої реальності. Об’єктивація пов’язана із зображенням певних пір року, фіксацією часу доби тощо. Натомість суб’єктивація співвідноситься з психологізацією часу, тобто з констатацією особливостей його сприйняття. Відповідно й просторові параметри можуть здобувати найрізноманітніших вимірів: від широкомасштабного, в окремих випадках навіть космічного, плану, до звужен-

ня в межах одного населеного пункту, приміщення, кімнати тощо [7, 209].

Усі зазначені моменти не є суто формальними. Вони відіграють вагомую роль у творенні концепції людини і світу, тобто проєктуються в проблемно-змістову площину. За влучним спостереженням Д.Лихачова, час і простір не належать лише до змісту або ж до форми, а ніби підносяться над цими обома аспектами, перебувають над ними, організовуючи їхню співдію. Названа риса, на думку вченого, визначає особливу складність у дослідженні часу й простору в літературознавчій науці [8, 51]. Це, на наш погляд, особливо суттєво виявляється в прозі В.Підмогильного, що спричинено її інтелектуальним наповненням, увагою до буттєвих проблем, а, отже, закономірно, до часу й простору.

Різноманітні аспекти художньої прози В. Підмогильного, в тому числі й поетики, досліджувалися багатьма вченими. Серед них найголовнішими є праці Г. Костюка [5], В. Мельника [9], Ю. Шереха [17], Л. Коломієць [4], Р. Мовчан [10], С. Павличко [11], М. Тарнавського [14], В. Шевчука [15; 16], Г. Кудрі [6], Л. Пізнюк [13], О.Калініченко [2; 3] та ін. Метою нашої статті є з'ясування художньо-естетичної специфіки часу та простору в творах “Військовий літун” і “Третя революція” в межах функціонально-рецептивної поетики.

Вибір матеріалу дослідження обумовлений тим, що час і простір мають вагоме значення для розуміння жанрової природи твору. Обидва твори мають спільні риси в цьому плані. “Військовий літун” частіше відноситься дослідниками до жанру оповідання [9], хоча в ньому наявні риси, що суперечать такому визначенню (більша, порівняно з оповіданням, тривалість подійного часу, більша кількість персонажів з відповідно наміченими сюжетними лініями (звідси – більша кількість хронотопічних утворень різноманітного типу); й, нарешті, більший обсяг тексту). “Третя революція” – до жанру повісті [9], хоча і в цьому випадку є протилежні думки. Для прикладу, сучасна дослідниця О.Калініченко вважає “Третю революцію”, як і “Військовий літун”, новелами, що також має певні підстави, особливо якщо зважити на несподіваність фіналу обох творів [2]. Зауважимо, що названі розмаїття поглядів на жанрову природу сягають ще літературно-критичного сприйняття в добу написання твору. Безперечним є той факт, що мається до справи з явищем жанрово-родової дифузії, таким характерним для

доби модернізму з її романізацією літератури. Однак, на наше переконання, можна стверджувати також існування окремого жанру, визначення якого ще не скристалізувалося в українському літературознавстві, але який має власне художні вияви, – жанр повістки, котрий може займати проміжне становище між оповіданням та новелою – з одного боку, та повістю й романом – з іншого.

У повісті “Третя революція” простежується оригінальне використання загальної позиції епічного розповідача, при якій, як відомо, йдеться про обізнаність з усіма подіями, а не лише з тими, які відбуваються синхронно з моментом викладу: “Цей день записано на скрижалях міста, що знало чотирнадцять влад перед тим і багато по тому” [12, 229]. Як бачимо, специфіка її в тому, що у власне часовому аспекті вона не зовсім конкретизована, що виявляється в співвіднесенні з майбутнім.

Письменник вдається до надзвичайно своєрідної з поетичного погляду констатації часу як об’єкта зображення, що виявляється в особливому співвіднесенні пори року та часу доби, по суті, їхнього взаємопроникнення та діалогічного взаємодоповнення: “Вогкий низенький ранок сповнив землю, хоч був уже пізній день. Осіння дрібненька мряка не хитаючись доносила відгомони далеких гармат і лягала на обличчя холодним мереживом” [12, 216].

Найголовнішою рисою, яка визначає структуру художнього часу твору “Третя революція”, є його співвіднесення з історичним часом, або ж, іншими словами, міра відкритості в історичний час. Це забезпечує особливо масштабне проникнення в сутність історичних процесів, справді повістевий виклад матеріалу в усій його панхронічній масштабності. Плин історичного часу проймає все людське існування, обумовлює навіть специфіку сприйняття персонажами – міськими жителями – реального протікання часу. Його інтенсифікація є настільки високою, змінність постає до такої міри різною, що людина цілком психологічно вмотивовано прагне хоча б якоїсь відносної, тимчасової перерви, асоційованої зі спокоєм. Вказаний ефект вдало передано через міркування Марти Данилівни: “А я підрахувала – оце вже п’ятнадцятий раз беруть місто... Це п’ятнадцята влада! Хіба хто думав? Коли приходить влада, я молюся – знаєш за що? Щоб влада продержалась довго-довго... Хоч місяців зо два!” [12, 211]. Як переконуємося, суб’єктивація історичного часу засвідчує

оригінальне використання своєрідного політичного календаря, хоча й поданого в моменті реального перебігу подій у дещо узагальненому плані: відлік часового потоку провадиться в тісній пов'язаності з констатацією калейдоскопічного характеру політичних змін.

Зазначена особливість може поєднуватись із традиційною констатацією, яка, втім, надзвичайно довершено співіснує з неповторною стилістикою письменника, з його прагненням мистецьких відкриттів у сфері об'єктивації та суб'єктивації зображення часу доби: “Вогкий низенький ранок сповнив землю, хоч був уже пізній день. (...) Був перший день перемоги нової влади” [12, 216].

Історизм художнього мислення пов'язується з відтворенням реального проживання вагомих відтинків становлення людської цивілізації та осмисленням відповідно до артикуляції історичної науки, тобто з великою мірою необхідного в таких випадках узагальнення. Характерно, що перевага надається саме безпосередності сприйняття: “Юнацтво краще розумітиме історію, ніж то кажуть підручники. Що таке був донедавна хоч би той печерний вік, як не абстракція? А от усі ми цілий тиждень жили оце в льохові, розкладали там огнище, варили страву й їли її п'ятьма. Де й коли можна було так відчути, дотикнутися, що життя є боротьба?” [12, 216].

Побутовий відлік часу, який поєднується з біологічним, також зазнає суттєвих змін. При цьому використовується засіб контрастно-конфліктного зіставлення двох часових площин – минулого, пов'язаного з мирним існуванням, та сучасного, представленого військовими екстремами. Андрій Петрович зазначає: “У мене, наприклад, за два роки чисто змінився погляд на дерева. Бачу дерево й думаю – добре було б таке зрубати! Колись любив дерева зелені, живі, а тепер укохав присохлі, бо краще горять...” [12, 217].

Дія у творі відбувається пізньої осені, на що відповідним чином вказується в тексті. Використання цієї пори року засвідчує виправдане узгодження часу власне художнього та часу історичного. Час як категорія поетики проектується на рівень його осмислення як філософської проблеми, що відбувається з почуттям належної міри й художнього такту, в ключі інтелектуальної поетики В.Підмогильного: “А нарубати дров так близько, коли сунеться зима на беззахисні оселі, коли надії стали подібні до холодних тіней мерців, і непевні, як вони, коли тепло й їжа піднеслися на височінь найбільших із

жаданих сподівань...” [12, 218]. Екзистенціальні моменти перебувають у невіддільному переплетенні з часовим проникненням, яке постає в трьох своїх найголовніших вимірах: “Краса дерев, крапок природи серед її кам’яного заперечення й майбутнього листу на них мусила впасти перед насолодою мати паливо, що воно візьметься великим, з сивої давнини повсталим вогнем” [12, 218].

Історизм мислення письменника конкретизується в політико-агітаційних сентенціях Воліна – ідеолога анархізму, який також звертається до часового оформлення сутності соціальних параметрів існування людини, пов’язуючи з цим силу впливу власних друкованих у періодиці матеріалів на їхніх потенційних реципієнтів: “Ще вчора ти, мов нікчемний раб, підлягав диким законам; страх перед контррозвідками й чеками, розстріли і в’язниці збавляли тобі людської гідності. А ти прокинувся сьогодні – і минуле відлетіло разом з твоїм сном. Відчуй цю велику хвилину – ти вільний!” [12, 220].

Вагоме значення в загальній структурі художнього часу має зображення біографічних часових рядів окремих персонажів, що в повісті “Третя революція” найперше пов’язано з образом Ксани. Спостерігається вплив нервового часу на внутрішній світ особистості, на риси її душевної організації, що виявляються назовні: “Вона мов утратила почуття часу, дні та ночі стояли перед нею нерухомі й тривожні. Вона спала і вдень, і вночі, прокидалася раптом і зненацька засинала. Її очі заглибились, повіки здовжились, бліде обличчя під пасмами виткого волосся набуло дивної гострої краси” [12, 222]. Моменти життя людини співвідносяться з вагомістю історичних та природних реалій: “Все життя її, що було, схилилося перед заповідним, що має бути. Серед білого дня, в схолоднілих проміннях осені розцвітала її остання любов” [12, 228].

Аналогічний вияв часового осмислення життєвої долі персонажа, але вже з більшою мірою фрагментарності, простежується на прикладі образу Григорія Опанасовича. При цьому також ідеться про аспект перспективи, або ж точніше – її відсутність, безрадісність, що спричинено революційними катаклізмами. Після махновських безчинств у власному домі “Григорій Опанасович з новою силою зрозумів, що все кінчилося, що ніколи не повернути йому плодів своєї праці, і мрії його потрощено назавсідги, і немає вже життя, тільки непотрібні обдерті дні” [12, 230].

У творі “Військовий літун” спостерігається посилена увага до часових параметрів. Вона співвідноситься з окремими біографічними часовими рядами. Сергій Данченко протягом п’ятирічного періоду формує специфічний образ рідного міста, в якому був відсутній: “П’ять років безупинної мандрівки з фронту на фронт, голод, безсонні ночі взимку коло вогнища, (...) тисячі таких ночей і одноманітних день викохали йому теплий малюнок рідного міста” [12, 158]. Часове проникнення є настільки сильним, що в окремих випадках люди можуть ідентифікуватися з певними часовими пластами: тітка зі своїми переконаннями асоціюється з минулим, що передається через просторовий об’єкт (“була така сама руїна, як і місто”), а Галочка – з майбутнім (“в її постаті й обличчі вчувалась весна”). Сергій Данченко, висловлюючи власні міркування про ставлення до нього військового побратима Василя, згадує в розмові з останнім “давнину”, тобто минулий час, коли обидва майбутні товариші вперше познайомилися на фронті.

Образ часу забезпечує панорамність зображення дійсності, своєрідне панхронічне піднесення над нею, котре, втім, має вагоме ціннісне навантаження та пов’язується з часовою об’єктивацією: “Прекрасні були ранки, коли обрій п’янів з червоного вина, розкішні дні, налляті сонцем, чарівні вечори, напоєні пахощами, і ночі, завинені мороком” [12, 172].

Письменник вдало використовує часовий бар’єр, особливо суттєвий для творів, масштабно співвіднесених з історичним часом. У разі застосування цього засобу, як відомо, зіставляються різні часові площини: та, про яку говориться, яка була в минулому, хоча й не зовсім віддаленому, що маємо у випадку з художнім зображенням “сучасної” історії; й та, із середовища якої здійснюється виклад подій. Це засвідчує розповідь тітки Сергія про свої поневіряння під час революційних катаклізмів: “Немає слів, щоб вимовити жах того часу” [12, 159].

У прозі В.Підмогильного, як і загалом у художній літературі, визначальним у плані співвідношення часу і простору постає часове начало. Простір є вагомим компонентом, він уміщує розгортання дії, тобто є середовищем для протікання часу. Спостерігаються навіть випадки взаємонакладання, взаємопереходу часових та просторових прикмет. Як відомо, особливо сутнісний зв’язок часу та

простору, ціннісно освоєний у мистецтві слова, М.Бахтін назвав художнім хронотопом [1, 234].

У повісті “Третя революція” простежується оригінальне використання хронотопу дороги, який у тексті безпосередньо співвідноситься з кількісно незначним, хоча концептуально вагомим хронотопом порожнечі: “Каміння довгих вулиць було туманне й пустельне. На розі витягся припушений краплинками труп вершника в обіймах коня – і нікого цікавих” [12, 216]. Вказана проекція на співдію з хронотопом зустрічі, поданим із заперечним знаком, забезпечує втілення поглядів автора на сприйняття революційних катаклізмів, що вияляється в негачії їхньої руїницької сутності.

Хронотоп дороги відзначається особливою масштабністю, що засвідчує його проекцію на жанрову природу твору. Цей хронотоп уміщує показ-зображення подій, що конкретизується в наслідках руїницьких вчинків махновців у захопленому ними місті. Саме завдяки побаченому Ксаною під час переміщення в просторі понівечених вулиць простежується найвище смислове піднесення у відтворенні згубних наслідків братовбивчих катаклізмів. Зазначений хронотоп із його градаційним розвитком виразно проектується як на життєву долю героїні, так і загалом тієї частини нації, котра вбачала ореол романтичної досконалості в махновщині. Це досягається завдяки метафоризації хронотопу, піднесенням його до рівня історичного шляху, принаймні хоча б одного з його аспектів.

Висока міра художньо-емоційної інтенсивності хронотопічної організації простежується в творі “Військовий літун”. Використання окремих хронотопів, які завдяки оригінальній діалогічній взаємодії утворюють хронотопічну систему, органічно узгоджується із концептуальним навантаженням, що спостерігається на різних рівнях, навіть в аспекті мікропоетики.

Хронотоп порога функціонує як у прямій, так і в імпліцитній формі, котра, втім, органічно вписується в загальний смисловий контекст. Це, з-поміж іншого, засвідчує момент виходу літунів із приміщення військового клубу: “Вони вийшли. Все місто вже спало, і грюкіт, що вилітав з танцювальної зали, умирав на її порозі” [12, 167]. Оригінальним у цьому разі є оксюморонне наближення змінної природи вказаного хронотопу до максимальної статичності. В іншому випадку тітка Сергія змінює своє ставлення до нього на діаметрально протилежне відповідно до канонів просторово-



часової організації, що особливо підсилюється зі змістового погляду та художньо увиразнюється в фазі безпосередньо-матеріального вияву хронотопу: “Вона рівним кроком пішла геть, але спинилась на порозі й промовила...” [12, 170]. Змістом такого промовляння є прагнення майбутнього фізичного покарання непокірного племінника, внаслідок чого останній “... лишився, як був, на широкому ліжкові. Він їхав сюди з неясним бажанням радості. Він мріяв про рідне місто, батьківщину й притулок. А його зустріли руїни, зневага й Галочка” [12, 170]. Остання констатація пов’язана з художньою фіксацією доленосно-почуттєвих змін у житті персонажа, з появою досі не оприсутненої сфери особистого життя.

Особливе значення для хронотопічної системи аналізованих творів, як і загалом художньої прози В.Підмогильного, відіграє хронотоп кімнати-салону, або, як його влучно означував М.Бахтін, бальзаківський хронотоп. Його функційність визначається співдією з хронотопом зустрічі, котра є настільки тісною, що два означені хронотопи, по суті, накладаються один на одного. Саме в такому хронотопі відбуваються діалоги між персонажами, які відіграють вагомий роль у створенні концепції людини і світу твору. Це і приміщення тітки Сергія Данченка, де відбуваються його діалоги ідеологічного характеру із власною родичкою та дещо іншого спрямування – з Галочкою, й зала офіцерського клубу, яка вміщує бесіди головного героя з товаришами про природу власне людського начала в людині у “Військовому літуні”; кімнати із помешкання Григорія Опанасовича, де протікають розмови, зокрема – Аркадія Петровича та його племінника, в ході яких художньо вирішується проблематика твору, – в “Третій революції”; кімната Юрія Славенка, де відбувається його розмова із Льовою Роттером; і салон професора Маркевича, що вміщує бесіди членів сім’ї хазіїна та молодого біохіміка; і кімната Марти Висоцької, де проблематика не тільки ословлюється, але й дійово екзистується – в романі “Невеличка драма” тощо. У названу діалогічну співдію хронотопів постає включеним, безумовно, й хронотоп порога.

Отже, художній час і простір відіграють вагоме значення для творення концепції людини і світу творів “Третя революція” та “Військовий літун”. Обидва твори характеризуються співвіднесеністю власне художнього часу з часом історичним – риса, що була характерною загалом для художньої прози В.Підмогильного, для його

інтелектуалізму. Проте більш масштабним таке співвіднесення міститься, на наш погляд, у першому творі. Це визначається як особливим повістевим континуумом, так і використанням традицій літописного часу, яке пов'язується з органічним співіснуванням двох планів зображення: широкомасштабного, узагальненого та конкретизованого до рівня змалювання життєвих доль окремих персонажів. Динаміка сюжетного часу обох творів відзначається високою мірою інтенсивності, що обумовлюється співвіднесенням з протіканням реального часу. На таку рису художніх творів свого часу вказував Р.Інгарден. Проте не можна повністю погодитися з твердженням О.Калініченко про те, що малі прозові жанри В.Підмогильного є динамічніші, ніж аналогічні в українській прозі початку ХХ століття [2]. Визнаючи той факт, що загалом тенденції побутування прози характеризуються побільшенням динамічності, мусимо сказати, що вони простежуються тоді, коли до уваги беруться більш віддалені часові періоди. Якщо ж говорити про специфіку названого вияву, то можна стверджувати, насмперед, протилежне: в прозі зламу віків містяться динамічніші художні структури: проза І.Франка, В.Стефаника та ін. У прозі В.Підмогильного, що аргументується, зокрема, вивченням структури художнього часу творів "Військовий літун" та "Третя революція", спостерігається зрівноваження швидкості динаміки сюжетного часу, яке досягається шляхом поєднання двох вказаних планів: місткі історичні узагальнення дещо сповільнюють стрімке розгортання власне подійного аспекту. Цьому ж сприяє інтелектуалізм, пов'язаний з певною розважливістю в процесі відтворення мислительних операцій, із зосередженням уваги на вирішенні буттєвих проблем.

Таким чином, художній час і простір є важливими компонентами поетики аналізованих творів. Встановлення їхньої сутності має вагоме значення для розуміння художньо-стильової специфіки прози В.Підмогильного, визначає перспективи її подальшого наукового вивчення в аспекті з'ясування особливостей розгортання названих категорій у площині індивідуальної поетики письменника, її місця в історико-поетичному контексті української літератури.

## Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.

Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.

2. Калініченко О.В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність // Автореферат дисертації... канд.. філол. наук: Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2001. – 17 с.

3. Калініченко О. Психологізм як елемент поетики новели В. Підмогильного “Добрий Бог” // Вісник Харківського національного університету: Традиції Харківської філологічної школи. До 100-річчя від дня народження М.Ф. Наконечного. – Вип. 491. – Харків, 2000. – С. 558-561.

4. Коломієць Л. “Місто” В.Підмогильного: Проблематика та структурна організація // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 64-70.

5. Костюк Г. Валер’ян Підмогильний // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994. – Т. 2. – С. 310-315.

6. Кудря Г. Людина – найбільша цінність // Підмогильний В. Місто / Упоряд. текстів та передм. Г.М. Кудрі. – Харків, 2005. – С. 3-8.

7. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – 360 с.

8. Лихачев Д. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Лихачев Д. О филологии. – М., 1989. – С. 40-62.

9. Мельник В. Суворий аналітик доби. В.Підмогильний в ідейно – естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 319 с.

10. Мовчан Р. Інтелектуально-психологічна проза Валер’яна Підмогильного // Українська література ХХ ст. – Б.н., 1997. – С. 32-39.

11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – 447 с.

12. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника; Ред. тому В.Г. Дончик. – К., 1991. – 800 с.

13. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в „Місті” В. Підмогильного // Слово і час. – 2000. – № 5. – С. 62-66.

14. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер’яна Підмогильного. – К., 2004. – 232 с.

15. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер’яна Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму: Підмогильний В.: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О.Галета. – К., 2003. – С. 353-367.

16. Шевчук В. У світі прози В.Підмогильного // Підмогильний В. Місто: Роман, оповідання. – К., 1989. – С. 3 – 14.

17. Шерех Ю. Людина і люди („Місто” Валеріана Підмогильного) // Українська мова та література. – 2000. – № 37. – С. 6-8.

УДК 82.09

Банацька Н.

**ЯК У КРАПЛИНІ ВОДИ...****(тематична та ментальна ідентичність польської поезії  
крізь призму вірша В. Шимборської "Здивування")**

*Невеликий за обсягом, він як краплина води в океані польської поезії. Проте саме у ньому зосередились тематичні й ментальні вектори розвитку літератури Польщі, що ідентифікують її від найдавніших часів і по сьогодні. Пошуки відповідей на запитання, котрі поставлені авторкою, у контексті національного та загальнолюдського, особливо важливі нині, коли багато країн (в тому числі Україна та Польща) прагнуть побудувати нове суспільство, осмислити минуле, сучасне, зазирнути в майбутнє. Якщо визнати, що поети – посланці Бога на землі, виразники його ідей, то результати дешифрування творчого спадку кожного з них складені до купи дадуть картину не людського задуму, а божественного щодо призначення людини взагалі та будь-якого народу, зокрема. Класична літературна спадщина разом із творчим надбанням сьогодення виявляють те краще в духовній скарбниці народів, яке придатне ушляхетнити подальший розвиток людства.*

*Small in size it's like a sea in the ocean of Poland poetry. But it contains information about the development of the thematic and mental ways in Poland literature from the earliest ages till nowadays.*

*When many countries, including Ukraine and Poland want to create a new society, to understand the past, the present and to look in the future, answers to the authors' questions in the contest of national and overhumand, are very important in today's life.*

*If poets are ambassadors of God on the Earth, persons who support his ideas, than the gathered results of the identification poetry treasure of every poet will show us not the picture of the human mind, but the reasons of the human and the human being.*

*Classical literature treasure together with today's poetry achievements shows us the best things of the human development.*

Є у творчому спадку лауреата Нобелівської премії Віслави Шимборської незвичайний за формою та змістом вірш “Здивування”. Ось він:

*Чом в занадто одній особі?  
Що тут роблю? В чийй подобі?  
Чому в будинку, а не в гнізді?  
В шкірі – не пір’ї? З обличчям – не листям?  
Чому тільки раз в житті особистим?  
Про зірці малій? На землі й при воді?  
По неприсутності? Саме тепер?  
За всі століття? За стільки ер?  
За всі могили і небосхили?  
До кості й до крові, що повнить жили?  
Сама з собою? Чому саме тут?  
Чому не там десь, де інша змора?  
Не сто літ тому. Але й не вчора?...  
Сиджу й дивлюсь у темний кут –  
Як дивиться й те, що сидить під столом  
Таке гарчливе і зване псом? [1; С. 198].*

Зауважимо, що твір увійшов до збірки польської поезії “Дзвони зимою” у перекладах Павла Павличка. Певна річ, що ця назва – символічна. У народній свідомості поняття “дзвін” асоціюється із церковними службами, найбільшими християнськими святами, зокрема, Воскресіння Господнього – Пасхою. Цей дзвін символізує відродження людської душі. Проте сполучення “дзвони зимою” викликають інші асоціації, передусім пов’язані з історією того чи того народу, в якій бувають “весняні” періоди, тобто етапи підйому, розквіту. Але трапляються “зимові”, несприятливі для розвитку часи. Справжні поети завжди супроводжують свій народ, відтворюючи у поезії радісні та сумні події його життя. Недарма таких поетів називають “дзвонарями”. Варто пригадати у цьому сенсі поетичні рядки російського поета М. Ю. Лермонтова:

*Твой стих, как божий дух, носился над толпой,  
И, отзыв мыслей благородных,  
Звучал, как колокол, на башне вечевой  
Во дни торжеств и бед народных [2; С. 37].*

Лексема “дзвін” є твірною основою багатьох інших слів. Префіксально утворене “передзвін” застосовується на означення поняття “перегук”. Запримітимо, що вірш “Здивування” входить і до другої збірки поезій під назвою “50 польських поетів” [1]. У передмові до цього видання перекладач Дмитро Павличко зауважує, що “польська поезія багата й різноманітна за духом і стилем” [2; С. 1]. Атрибуція щодо “стильового та тематичного розмаїття” цілком справедлива, проте теза щодо “різнобарв’я” духу творчого спадку польської поезії викликає якщо не заперечення, то, принаймні, деякі зауваження, адже будь-яка національна література виявляє риси на рівні духу, котрі ідентифікують її. Вірш “Здивування” дає унікальну можливість довести духовну однорідність польської поезії. Вірогідно, саме ця обставина викликає здивування авторки. Сконструйований у формі запитань (поетеса називає їх питаннями, що “*задані самій собі*”), він, насправді адресований багатьом представникам різних генерацій польської поезії та є своєрідним перегуком-дзвоном між ними. Відтак, ці питання не є риторичними. Аналогічні запитання поставали, напевне, перед будь-яким митцем, або ж просто перед смертною (небайдужою до сенсу свого існування) людиною. У небуття пішли мільйони людей, тисячі обраних з-поміж них, – поетів. Ясна річ, що ніхто не може достеменно знати потенційні відповіді їх на численні запитання. Проте, залишились вірші – свідки подій, що минули, відтворення почуттів їхніх творців. Це до них, мертвих та живих поетів, звертається Віслава Шимборська:

### 1. “Чом в занадто одній особі?”

Це запитання з-поміж багатьох постає першим, а отже воно найбільш акцентоване. Чого ж, на думку поетеси, “занадто”, іншими словами, “*забагато*” є в людині та в її житті? Письменниця не дає відповіді на це запитання. Проте, в поезії “Ненависть”, в якій авторка закликає всіх до щирості (“не говорім неправди”), несподівано для читача стверджується, що “занадто” в одній особі – ненависті:

*Пориває лиш вона, бо добре знає своє,  
Зрозуміла, здібна, дуже працююча.  
Чи треба сказати, скільки пісень уклала.  
Скільки сторінок історії пронумерувала.  
Скільки ж то килимів з людей розпростерла  
На скількох палацах, стадіонах... [1; С. 363].*

Розберімося, чому саме такий висновок робить поетеса? Чи то насправді вона вважає, що ненависть заповонила світ? Нагадаємо, що існує не лише буквальне, пряме значення написаного видатними майстрами слова, а опосередковане, асоціативне. З цієї причини тлумачення поетичних текстів, а також відтворюваних в них понять, образів може бути найрізноманітнішим. Передусім це стосується такого універсального почуття як “ненависть”, адже воно є неоднозначним, межовим, перехідним. Недарма стверджують, що дистанція між ненавистю та любов’ю вимірюється “одним кроком”. Ненависть, вбираючи у себе весь спектр почуттів людини, може бути витлумачена і як характеристика стосунків між людьми, а може і як вияв ставлення людини до чогось. “*Ненавиджу*” – означає “не сприймаю”, “*піддаю осуду*”, “*заперечую..*” А ось відповідь на те, що саме не сприймає людина, може бути різною. У підтексті вірша Шимборської прочитується така відповідь: ненавиджу зло, несправедливість, заздрість... А отже, санкціоную полярне ненависті почуття – любов. Прикінцеві рядки вірша зумовлюють саме такий висновок:

*Вона(ненависть – розрядка наша) має очі снайпера  
І сміливо дивиться в майбутнє –  
Вона єдина...*

Ризикнемо доповнити цей рядок у такий спосіб: “єдина як та, що поруждує *любов*”. Цей висновок зумовлений також близькістю творчості В. Шимборської до творчості Т. Ружевича, Зб. Герберта, Ч. Мілоша, Ц. Норвіда, породженої почуттями серця та стражданнями розуму, творчості, основною метою котрої було утвердження любові, як основи взаємин між людьми. Саме такої думки тримається Ципріан Норвід:

*Я вірю: головна повинність – пізнавати  
Той організм, любов в його життя вливати... [1; С. 127].*

Поет має рацію, зауважуючи, що коли народи у своїх стосунках керуються ненавистю або будь-якими іншими нищими почуттями (їх він називає “*млявим хтінням*”), то “*на них вертається з гори важке каміння*” – кара Божа. Щоб його не сталося, саме поет мусить виконувати особливу місію – “*гоїти рани люті*” в душі

народу, пропагуючи алгоритми добрих взаємин між людьми, нагадуючи, що любов – домінанта життя. У випадку забуття своєї особливої місії, поета доведеться звітуватися не перед людськими суддями, а перед Небесним суддею – Богом:

*Як волю розіпнуть, розполовинять люди  
Як замість боротьби повсюди бійка буде,  
Як заперечив ти дух поступу в особі,  
Історії одній даси право на рух,  
Спитається тебе, немов ява на гробі,  
Свободи справжній муж: “чом ти калічиш дух?” [1; С. 149].*

Поезія Цепріана Норвіда дає однозначну відповідь на запитання “чого має бути занадто” в особі поета – це почуття відповідальності за примноження у світі любові, доброти. Проте, як не прикро констатувати, найбільш гнаними, принижуваними у суспільстві бувають саме ті, хто обстоює гуманістичні ідеали. Вони, за визначенням Норвіда, завжди “не в хорі”, тобто “не в гурті” тих, хто лицемірить., говорить неправду, запобігає ласки у сильних світу сього. Справжні поети здатні співати, а не підспівувати тим, для котрих критерієм існування є не совість, а власна вигода. Такі особи воліють не пам’ятати во ім’я чого була пролята кров на Хресті. Ті ж, хто усвідомив сутність загибелі Ісуса, вже ніколи не будуть “у хорі”.

*Співайте ж, благовісні!  
Я тільки що прийшов.  
Мій голос не для пісні:  
Я бачив кров!... [1; С. 142].*

Співати “в хорі” чи поза ним – це питання на кшталт шекспірівського “бути чи не бути”. Воно бентежить й болить Норвідові. А тому поет знову порушує його у вірші “Королівство”:

*Воля чи неволя – це питання,  
Жити як – із честю чи з ганьбою,  
Твій уділ – щось більше! – панування  
Над усім на світі й над собою [1; С. 143].*

“Жити із честю” для багатьох польських письменників озна-



чало неухильно дотримуватися принципу служіння народові, поширення гуманістичних ідеалів у світі.

Отже, відповіддю на запитання “чого забагато в особі поета” можуть бути різні варіанти: рис неординарності, елітарності в характері митців; думок про перебіг подій в історії; відчуття трагізму в світі; гіпервідповідальності майстрів слова перед своєю совістю та народом.

**2. “Що тут роблю?”** – другий рядок вірша В. Шимборської. І це запитання співвідносне із творчістю багатьох польських поетів. Його можна сформулювати ширше: “Що я роблю тут, на землі, щоб збагнути сенс існування людини, мету її у житті, сутність самої людини, її поривань.”

Так, Ян Кохановський (1530-1594), представник польського Відродження, поет з “*когорти невмирущих*”, поет-філософ, новатор, автор “*Тренів*” (“*Плачів*”), драми “Відмова грецьким послам” та інших творів, постійно шукав відповіді на вищевказані запитання. Міркуючи про швидкоплинність людського життя, про духовні первні в ньому поет у вірші “Про людське життя” зауважував:

*Зникає все, про що людина дбає.  
Краса, можуть, пошана, гроші, слава –  
Все йде в ніщо, немов трава трухлява,  
На кпини взявши наші суперечки,  
Як мотилів, половлять нас в мішечки [1; С. 14].*

Прочитавши твір, неважко дійти висновку, що для поета такі поняття як “краса, багатство, слава” не мають ніякої ваги. Вірш просякнутий скептицизмом і разом з тим почуттям любові до земної грішної людини. Поет-мислитель не дає готових рецептів як жити, що цінувати, проте цілком зрозуміло: для нього важлива людська душа, про яку кожен із смертних повинен дбати. Ян Кохановський немовби звертається до сучасного читача, спонукаючи замислитися його про сутність людини, небезпеку самовпевненості в ній. Письменникові прикро, що людина є істотою недолугою, нерозумною, котра мислить себе центром Всесвіту, а Всесвіт – своєю власністю, забуваючи про Творця та про своє призначення на землі пізнати Божу правду:

*І каже, що вона подібна до Бога,  
Тією схожістю пишається якомога;  
Вона сама себе возносить в емпіреї  
І думає, що світ був створений для неї,  
Що завжди на землі була і буде  
(Вірш “Людина-Божя забавка” - [1; С. 16].).*

Людина, сповнена таких думок, дуже швидко пізнає руку Господа, та усвідомить хто, є “хазяїном” світу.

Не минула також своєю увагою питання “що тут роблю?” ще одна видатна польська письменниця – Марія Конопницька (1842 – 1910). “*Поетеса рідкісного таланту*”, у віршах писала про народне горе, його злидні та безправ’я [9; С. 717] . Вона висловлювала думку щодо призначення людини – шукати стежини у Царство Духу. Глибочінь цих міркувань розкривається у вірші “*Три стежки*”. Твір складається з трьох частин. У першій, реалістично забарвленій, говориться про три стежини, що простяглися від батьківської хати. Одна, за словами поетеси, “веде на ниву”, друга – “до корчми”, а третя “на цвинтар”. У вірші поетеса послуговується метафорами: стежина перша – це шлях до праці, на ній “грають квіти”, “стоїть роса”. Дорога до корчми – це завжди дорога тліну, загибелі. На цьому шляху діти беруть на глум батьків, а самі залишаються “босими”, тобто бідними, нездатними досягти чогось вартого уваги у житті. Третю стежину не омине жоден смертний – це стежина до місця поховання, де “береза біла плаче”. З яким багажем людина дістанеться до третьої стежини, – залежить тільки від неї самої.

Тематичною спрямованістю поезії, своїм життям М. Конопницька доводила, що призначення поетів – бути проводирями людей у Країну Духу, де головними є любов до Бога , людей, батьківщини.

На запитання “що тут роблю?” Францішек Карпінський (1741-1825) відповів би аналогічно. Поет стверджує, що людина подібна до Бога. Але втрата віри призводить її до забуття Господа. З цієї причини “міста обернулись в пустині” [!; С. 29]. Щоб навернути відступників до основ духовності, поет закликає їх до молитви як єдиного засобу зв’язку із Богом:

*Як маєте там благодатні  
Сльози, підносьте благання,  
Бо тутешні сльози й зітхання  
Нінащо не здатні. [1; С. 29].*

Адам Міцкевич (1798-1855) – зірка першої величини польської поезії, також повсякчас шукав дорогу до Бога, намагаючись позбутися гордині, що заповонила його душу. З цієї причини він раз по раз звертався до Господа. Проте це не просто звернення, а скоріше крик душі та серця:

*До тебе сонячні звертаю зіниці.  
Руками ловлю тебе за дві правиці.  
Волаю голосно: відкрий же таємниці! [1; С. 37].*

Усіма силами поет намагається збагнути істину людську і світову. Зазначимо, що християнська тематика в творчості А. Міцкевича донедавна оминалася у літературознавстві, натомість акцентованою виявлялася патріотична тема у зв'язку із національно-визвольною. “Ідеї месіанізму” в творчості письменника називали його “помилками”, які він нібито намагався виправити [10; С. 260]. Проте, ми впевнені у тому, що якби постало перед поетом запитання “що тут роблю?”, він дав би відповідь, що шукає Бога сам та вчить інших як це робити.

Услід за А. Міцкевичем видатний польський романтик Юліуш Словацький (1809-1849) використовує християнську тематику, щоб відтворити свої патріотичні настрої. Поет підтримує усі народи, котрі виборюють своє право бути вільними. У “Гімні” (“Богородице, сталося диво”) він просить Божу Матір благословити усіх борців небайдужих до визволення Польщі:

*О, Маріє!  
Пісню вільних від оков  
Хай від тебе прийме син... [1; С. 69].*

Постає запитання, якої “волі” прагне син польського народу? З огляду на зміст твору поет бажає звільнення свого народу від російського царату. Ця думка простежується на рівні метафор: “вежі Москви, що здригаються від пісні волі”, “двоголовий орел, який тримає у кігтях окови для багатьох народів”... Натомість, поет звер-

тається до Богородиці Діви, щоб Вона “*народу вільного спів*” “*занесла перед Божий трон*”. Автор стверджує, що соціальна свобода не є звільненням від Бога, до Котрого повсякчас звертається поет:

*Пошли нам благословення, Пане,  
Наші рани тяжкі зціли [1; С. 70].*

В іншому “Гімні” (“Сумно так, Боже!”) [4; С. 90]. Ю. Словацький виражає впевненість, що “*настане світання погоже*”, тобто справи у світі не безнадійні. Але зрушення можуть відбутися лише за умови втручання Бога у людські справи. Проте переважна більшість людей нехтує силою неба та йде “супроти грому”, тобто проти сили Бога. Через це поетові боляче й прикро. Звертання “*сумно так, Боже*”, використане поетом у вірші “Гімн”, цілком виправдане та зрозуміле.

Поняття “божественне” для багатьох польських поетів асоціювалося також із любов’ю до природи. Юліан Тувім пише гімни лісові, визначаючи їх як “*народні*”:

*Родичі милі, зелені!  
Люде величний!  
З кореням чи у натхненні  
Гоне превічний! [1; С. 219].*

Запримітимо, що поет, майстерно використовуючи народнопісенний жанр, ніколи не вдавався до націоналізму чи стилізації.

Усі поети Польщі свідомі були свого унікального призначення, через що в їх творчості спостерігались риси ідентичності, а саме: намагання пізнати сутність людини, розкрити її духовну природу, торувати шляхи до Бога. Цій ідентичності сприяв авторитет Адама Міцкевича, котрий своїх братів-письменників закликав: “Думи зістріємо в спільне багаття і в спільне багаття – дух” [1; С. 34]. Торуючи шляхи в Країну Духу, польські поети порушували теми філософського звучання, причому християнська символіка, мотиви та образи сприяли більш глибокому осмисленню їх.

### **3. “Чому в будинку, а не в гнізді?”**

Це запитання асоціюється із долею майже усіх польських письменників. Значення слів “*“будинок*” та “*“гніздо*” не обмежується загальноприйнятим тлумаченням “дім”. Це слова полісемантичні,

іноді позитивно конотовані, а іноді – негативно. Так “гніздо” – алегорична, інослівна назва дому. Мало хто з людей народжується та усе своє життя перебуває вдома. Діти покидають свої домівки-гнізда, а доля кожному з них готує різні випробування, дарує неповторні зустрічі, незабутні події. Зб. Герберт у вірші “Струна” з цього приводу пише:

*Птахи залишають  
В гніздах свої міні... [7; С. 67].*

“Гніздо” у ширшому розумінні – батьківщина. Для багатьох польських поетів таким “гніздом” була Польща, яка ставала об’єктом постійного оспівування. Із патріотичною темою безпосередньо пов’язана тема “золотої вольності” (іншими словами, – шляхетської). Проте тяжкі обставини спричинювали довготривалу розлуку; поетів зі своїм “гніздом” – Польщею, прирікаючи митців на повне вір’яння у чужих краях. З цієї причини в поезії найуспішніших поетів Польщі: А. Міцкевича, Ч. Мілоша Ц. Норвіда, звучать мотиви самотності, туги, суму... Ці почуття зумовлені були також тим, що дуже часто поетів не сприймали саме в їхніх країнах, піддавали осуду, переслідуванням. Недарма Ю. Словацький з боєм писав:

*Але від моєї хати  
Люди відійшли земні  
І взялися проклинати  
Моє серце, мої дні... [1; С. 79].*

Віслава Шимборська немовби продовжує цю тему, зауважуючи, що суспільство, в якому живуть поети, – “пуща”. Митці намагаються розчистити суспільні хащі за допомогою “сокири поезії”, але невдячні співвітчизники винищують своїх рятівників:

*Ти поранений? Цей світ – пуща,  
Ти рубав, а сокира злюща  
Затялась в тебе сама [1; С. 296].*

Доля багатьох польських поетів складалась драматично. Поезія Чеслава Мілоша (нар. 1911) довгий час залишалась за сімома печатками не лише у Радянському Союзі, ай у Польщі. Лише 1979 року повернувся поет до рідного “гнізда”. Під заборорою в кому-

ністичній Польщі були також твори Ципріана Норвіда, 3б. Герберта, Віслави Шимборської. Поети змушені були шукати інших “гнізд” – тобто місць для свого перебування. Так, Ципріан Норвід довгий час жив в Італії, Німеччині, Бельгії, Англії США. Забутий на батьківщині, він помер далеко від свого “гнізда” -Польщі. Втіхою для поета у часи скрути був “дім” його самотності, де ніхто не зазіхав на його почуття:

*І легко дихати в цім домі, як на полі  
Де гамір не зліта думкам наперестріть [і; С.129].*

3б. Герберт свої почуття тримав у “гнізді-будинку” свого серця. У вірші “Зрілість він пише саме про це. Рядки, що по-польськи читаються:

*W gniezdzie uplecionym z ciała  
Zyl ptak  
Bit skrzydlame o serse  
Nazywalismy go najczesciey: niepokoy  
A czasem: milosc –  
**Українською перекладаються так :**  
В гнізді, що сплетене з тіла  
Жив птах  
В серце крилами бився  
Ми його називали найчастіше: неспокій,  
А часом: кохання [7; С. 121].*

“Будинком”, де знаходили перепочинок поети, було також Слово Боже. Так, у вірші “Молитовник” 3б. Герберт дякує Богові за все те, що має [7; С. 505].

Нарешті, слово “гніздо” можна тлумачити і як єдність слов’янських народів. Попри усі відмінності, слов’яни залишались братами по духу та сповідували однакові ідеалами, шануючи поняття “віри, надії, любові” – найбільші християнські чесноти. Відтак прикладів духовної ідентичності слов’ян існує безліч. Отже, на запитання “чому в будинку, а не в гнізді?” могли відповісти усі польські поети, “стосунки” котрих із батьківщиною складались не завжди добре. Через що митці знаходили притулок лише “у гніздах” своїх сердець, які, попри негаразди, віддавали служінню Польщі.

4. *“В чий подобі?” “В шкірі – не пір’ї? З обличчям – не листям”* – ці рядки вірша В.Шимборської є глибоко філософськими. Розкриємо семантику поля цього фрагмента вірша за тріадою “слово образ-ідея”. “Пір’я” пов’язане із птаством, “листя” – з рослинами. Значення цих лексем поєднується асоціативно: і пір’я, і листя легко скубати, обдерти... Це щось таке, чого легко позбутися внаслідок його летючості. Використання цих лексем у поетичних текстах дає можливість створити певний образ або уявити його. Мати пір’я замість шкіри, листя замість обличчя – означає, напевне, здатність людини до швидкої зміни її поглядів. Проте схильних до мімікріювання з-поміж польських поетів було небагато. Переважна більшість їх опікувалася збереженням у собі рис порядності, ніколи не були “забавкою” в руках царів-тиранів. Прикладом свободи духа, шляхетності є Ада Міцкевич, котрий у тяжкі часи російського царату мав сміливість говорити правду, яка полягала у тому, що свою могутність Росія будувала коштом *“крові Литви, сліз України, золота Польщі...”* (вірш “Передмістя столиці”).

Фразу “в шкірі – не пір’ї” можна витлумачити й по-іншому. Поштовхом до переосмислення слугує вірш 36. Герберта “Обранці зірок” [7; С. 17], у якому в алегоричній формі розкривається тема місця та призначення поета в суспільстві. Поет, за визначенням автора, не є “ангелом”, а істотою з плоті та крові, “в шкірі”. Він не має крил, а лише “оперену праву долоню” (підкреслення наше – Н.Б.), за допомогою котрої поет *“злітає на три версти”* від землі, але земля залишає його собі, бо він потрібен тут, серед людей, а не у *“гнізді зірок”*. Зазначимо, що твір Герберта висвітлює по-іншому, ніж вище було з’ясовано, семантику слова “гніздо”. Посісти місце серед зірок означає бути далеким від земних проблем, їх стороннім спостерігачем. Проте там, на небі, є один суддя, здійснювач справедливого вироку – Бог, а Його голосом з-поміж людей є Поет з *“опереною правицею”* – провісник істини.

Вирішення дилеми: хто ж такі є Поети – звичайні люди чи янголи небесні, спонукає біографів якомога глибше занурюватися в обставини їх життя. Але таке прагнення завдає величезної шкоди людям мистецтва. Іноді їх починають обожнювати, уявляючи істотами неземними, справжнісінькими янголами “в пір’ї”, а іноді безпринципними, аморальними особами. І в тому чи іншому випадку

на них очікує доля, що спіткала героя Патріка Зюскінда (роман “Запах...”): “Вони (люди) кинулись на нього, збили з ніг. Кожен хотів доторкнутись до нього, урвати собі бодай шматочок від його, хоч крильце, хоч пір’їнку...Вони позривали з нього одяг, повиди-рали волосся, здерли шкіру з тіла, обскубали його, вп’яли кігті й зуби в його м’ясо, напавши на нього, мов гієни...” [17; С. 825]. Зрозуміло, що це алегорія, але саме вона, на нашу думку, найвлучніше ілюструє хворобливе зацікавлення деяких фанатів творчості літературних кумирів. В іншому випадку відтворює ставлення численних невдах, заздренників до обдарованих талановитих людей.

Продовжити міркування щодо семантики рядка “в шкірі – не пір’ї” уможлиблює наскрізь персоніфікована творчість Марії Павликовської-Ясножевської (1893-1945). Поетеса здатна була відчувати усе, що її оточувало, як живе, сповнене почуттів, бажань, сподівань... Письменниця володіла даром перевтілюватися у будь-яку живу істоту: в журавля, метелика, хробачка..., немовби опинитися в їхній “шкірі”. Вона відчувала подих моря “предвічного”, биття серця дуба-самогубця. Мірилом духовної гідності людей для поетеси було ставлення їх до “*братів наших менших*”. Ще більші вимоги висувала поетеса до обранця свого серця. Щоб бути гідним її духовних запитів, він повинен вміти “приглядатись до хробачка”, слухати, як “кує зозуля”, “дятел б’є дзьобом”, “ходить під лісом косуля”.

Такі запити свідчать, що жінки-поетеси завжди ушляхетнювали польську націю, польську культуру, як і всі майстри слова, котрі зберігали своє “я”, своє людське обличчя.

##### 5. “Чому тільки раз із життям особистим?

*При зірці малій? На землі й при воді?”*

“Зіркою малою” В. Шимборська називала особисте життя поетів, яке зазвичай не оминають своєю увагою біографи. Проте, не секрет, що багато хто з людей воліє не дозволяти іншим торкатися потаємного світу своєї душі. Мав рацію російський поет В.В.Маяковський, зауважуючи щодо цього: “Я – Поет. Цікавий саме цим. Про те й пишу. Про решту – тільки якщо це відстоялось у слові”[11; С.415]. Справді, в поезії відтворені деякі сторони життя авторів, їхні надії, горіння душі. Так, наприклад, у вірші “Золоті жіночі думки” [2; С.198] М. Павликовська-Ясножевська розкриває



свої найпотаємніші, найкосмічніші мрії щодо людини, котра могла бути удостоєна її кохання. Взірцем для неї був А. Міцкевич. Відтак, обранець поетеси своєю шляхетністю повинен бути подібним саме до нього, мав бути людиною у широкому розумінні значення цього слова. Вона мріяла про любов, яка охопила б увесь світ. Отже, твір відтворює почуття жінки, котра шанує себе і бачить поряд із собою у майбутньому такого чоловіка, який би був гідний її високих духовних поривань.

3б. Герберт також має досить високі уявлення щодо моральних якостей жінки. Проте кохана поета не володіє рисами, які б духовно задовольнили поета. Через що письменник розчарується у ній. Свої почуття він виражає у вірші “Шовк душі”. Поет сподівався, що знайде в душі коханої “віття”, “птаха”, “дім”, а знайшов “шовкові панчохи”, тобто предмет, який “не дотикає / жодним пальцем мрії” [7; С. 145].

А ось Міцкевич у вірші-присвяті “До М...”, намагаючись відтворити почуття закоханих, вдається до семантико-аксіологічної антитези: сум – радість, сльози – сміх, розпач – віра:

*На кожнім кроці, кожною порою,  
Де ми ридали, де зазнали втіх,  
Я буду біля тебе і з тобою,  
Як слід болінь і радостей моїх [1; С. 35].*

Тож, життя поетів зігривала “зірка мала” особистих захоплень. Проте у житті польських поетів вона не була головною. “Зірка велика”, на ймення. Поезія посідала найважливіше місце в їх долі. Про неї будь-який з них міг би сказати приблизно так, як висловився А. Міцкевич щодо своєї коханої у попередньо процитованому вірші: “я буду біля тебе і з тобою...” Справжній Поет ладен був віддати свою “кров і жили” за справу, якій присвятив життя. Вл.Бронєвський, наприклад, говорить про це у вірші “Поезія”:

*А як пісні слово натхнення  
потребують ще й арфи, – бери,  
повишарпуй ті жили із мене,  
будуть струни прекрасні для гри! [1; С. 250].*

Зазначимо, що славетна Леся Українка послуговувалась у своїй

творчості метафорою – *“арфи, що висять на дереві”* для вираження пасивності поетів або байдужого ставлення народу до тієї правди, яку виголошували митці слова.

У вірші “Стихії” Вл. Броневський пише:

*А потім за рідне роздоля  
Хай кров проливають із жил  
Така моя воля -  
Задля того співав я й жив [1; С. 254].*

Таким чином, служіння “зірці Поезії”, в якій відтворювалися високі життєві ідеали, потребувало від поетів не частини життя, а усього життя. У цьому сенсі згадується вірш української поетеси Ліни Костенко “Доля”, в якому зазначено, що *“за ... поезію треба платити життям...”* [22; С. 34].

Служіння *“великій зірці Поезії”* передбачало зв’язок поетів із сучасністю, минулим та майбутнім. Поети завжди були ланкою сполучення між епохами, своєю творчістю забезпечуючи сув’язь поколінь. Саме про це йдеться у наступній частині вірша В. Шимборської.

*6. “По неприсутності? Саме тепер?  
За всі століття? За стільки ер?  
За всі могили й небосхили?  
До кості й крові, що повнить жили?”*

Тема “рідних могил”, “небосхилів” зінтерпретована у творчому доробку майже усіх польських поетів. Так Вл. Броневський особливо гостро відчував минуле та сучасне. На питання *“що там (у минулому – розрядка Н.Б.) лишилось”*, поет відповідав:

*...Розбитий дім,  
життя звичайне, як сон, як дим,  
печальний цвинтар, де мамин гріб, земля,  
що ворог її загріб, земля зелена і найдорожча,  
благословенна земля Мазовша... [1; С. 254].*

Що ж лишається на сьогодні та на день завтрашній? Все те ж саме, але додається найголовніше: *“... ставити і воювати /за ту могилу, де зморна мати, /за дім розбитий, /за звичні дні, /за рідну землю, повну розпуки...//”*

Лексеми “цвинтар”, “могила” сприймаються як у прямому, так і в переносному сенсі. Асоційовані з поняттями “розбитий дім”, “земля, сповнена розпачу”, вони, можливо, означають суспільну кризу. Це відповідає моделі романтичного бачення слов’янами своєї історії, де “сучасність характеризується метафорами занепаду - “могила”, “домовина”, “руїна”, а минуле подається як “золотий вік” [18; С. 61].

Юліан Тувім (вірш “Урок”) по-іншому інтерпретує слово “могила”:

*Вчись по-польськи розмовляти-  
То могили біля хати,  
Кладовище і могили-  
Твій буквар, дитятко миле [1; l.219].*

“Могили” – то є історія польського народу. Вона відтворена у мові – концентраті того, що минуло. Молодь саме через мову долучається до минувшини. У такий спосіб, на думку поета, зберігається ідентичність народу та здійснюється медіальна передача духовних цінностей від покоління до покоління.

Зб. Герберт пише про те, як розуміє поняття ідентичності його герой:

*“Якщо він мав почуття глибокого зв’язку,  
то власне з каменем” (вірш “Ідентичність” – [1; С. 408]).*

Слово “камінь”, поєднане з іншими словами-поняттями, також витлумачується порізно. Наприклад, “камінь віри”, тобто зв’язок людини та її вірність релігії. “Камінь мови” – як непорушний принцип шанобливого ставлення до основи основ життя людини – мови. А словосполучення “камінь могили” можна тлумачити як відданість людини якимсь певним духовним ідеалам. Проте, має рацію В.Шимборська, котра говорить, що самі по собі слова не мають сенсу, лише Бог наділяє їх певним значенням, а обрані люди – поети вербалізують ці значення:

*Але то тільки наше порівняння,  
Видумана постать, уявний її поспіх,  
а звістка нелюдська [1; С. 359].*

Поетеса продовжує порушувати питання, котрі змушують замислитися дослідників, шукати асоціативних відповідей.

*7. “Сама з собою? Чом саме тут?  
Чому не там десь, де інша змора?  
Не сто літ тому. Але й не вчора...”*

Про що йдеться? Можливо, про приреченість поетів на самотність, якою “розплачувалися” вони за свою неподібність до інших. На превеликий жаль, багато хто з митців слова потерпали від нерозуміння, байдужості, заздрості, навіть жорстокості. Від цього страждав Ю. Словацький та багато інших поетів. Світ був таким, що опиратися йому було майже неможливо. Поети чинили по-своєму: вони ховали свою душу від світу (як не парадоксально це звучить) в “тишу самотності”. Так зробив, наприклад, “найтрагічніший поет у європейському мистецтві”, “предтеча модернізму” Ципріан Норвід [16; С. 558]:

*Немов стражденний раб, що вирвався з неволі,  
Знов чує до життя в погаслім серці хіть,  
Так я почав красу мовчання розуміть,  
Увільнений з тортур докучливої долі [1; С. 129].*

Самотність – це звичний стан і для творчості Пйотра Целєша:

*Я думав про те, що моя самотність  
то така самотність, як місяць або сонце, або поема.  
Така самотність, в якій хтось захоче оселитися... [1;  
С. 525].*

Зрозуміло, про який будинок говориться: про “будинок духу народного”, котрий намагалися зберегти та передати наступним поколінням усі польські поети.

Відповідь на запитання “чом саме тут?” може бути також різною. Один з варіантів такий: люди не обирають, де їм з’явитися на світ та яку місію здійснювати. Поетична справа – це дар Божий. Поет народжується саме тоді і саме у тій країні, якій він найбільше потрібний. Приречені на самотність, поети рятують людей від самотності, від розриву з часом, нагадуванням їм про вічне – Бога – найсправжніше виявлення Свободи, Добра, Любові. “Є життя за

поезію краще. / Є любов. І звитьжиться вона, ”” – пише Вл. Броневський, поезію котрого ми вже частково аналізували. Проте люди забувають про основи життя, і лише слово поета нагадує їм про них:

*Як змиритись мені зі світом  
що повільно падає в змрок?  
Я проходжу й палаю світлом  
непокірних людських думок [1; С. 251].*

Чи не той самий “змрок” у світі бачила В. Шамборська, пишучи:

*8. “Сиджу і дивлюся у темний кут -  
дивиться й те, що сидить під столом,  
Таке гарчливе і зване псом?”*

Спробуймо розібратися у лабіринті апокаліптичної мови образів цього фрагменту вірша поетеси. “Темний кут” – поняття багатозначне. Погляд письменниці, занурений у нього, сповнений безнадії. Але чому і що називає так авторка? Можливо, “темним кутом” видається їй минуле Польщі, в історії котрої було багато складних, проблемних ситуацій, у тому числі, у взаєминах з Україною. Вірогідно, це сучасний (або майбутній) стан розвитку країни, її стосунки з іншими державами, які поетесі привиджуються не у світлих, а у темних барвах. Зазначимо, що метод психологізму кольорів уперше застосували живописці. Ван Гог “використовував таємну вібрацію кольорів для відтворення дійсності – основи справжнього мистецтва, почуттів людей” [12; С. 304].

**Як** Можливо, “темним” здавався поетесі розвиток і рух усього людства, яке опинилося на межі духовної катастрофи, адже у світі так багато зла, ненависті, тобто того “гарчливого”, що часто постає між людьми, не об’єднуючи, а роз’єднуючи їх. Як “темну”, могла сприймати поетеса сучасну поезію, в тому числі – польську, що не в усіх її виявах сприяє катарсичним тенденціям в суспільстві, іноді перешкоджає поширенню добра у світі, санкціонує “гарчливе”, “недобре”.

Принагідно нагадаємо, що “гарчливим” поетеса називає те, що “сидить під столом” та зветься “псом”. Пес – тварина, котра супроводжує людину. Образ “пес, що сидить під столом” може бути витлумачений як образ потенційного історика, критика, ко-

трий за умови використання певних методів дослідження може бути “псом-другом” людини, а може стати – недругом. Звісно, такі асоціації здадуться комусь дразливими, парадоксальними та суб’єктивними. Проте ми не претендуємо на імператив тлумачення, пам’ятаючи, що це можливо здійснити лише за умов аналізу віршів в оригіналі, адже *“сама мова продукує та випромінює те особливе, що притаманне літературному творові”* [13; С. 58].

Кожну із запропонованих версій можна було б дослідити нарізно. Ми зосередимо свою увагу на аспекті *“темний кут”* взаємостосунків Польщі та України, не претендуючи на вичерпність розкриття цього питання. А до метафори *“темний кут”* долучимо знак питання.

Отже, відомо, що Україна та Польща пов’язані не лише спільністю кордонів, а й певними історичними періодами, нерідко драматичними. Українська та польська території були об’єднані у Великому Князівстві Литовському (додамо, що лише західні землі були під владою ВКЛ, а східна частина перебувала під владою Росії). У 1939-1945 рр. землі обох держав були окуповані фашистами, і у часи війни були не лише “спотворені”, а й перетворені на концтабори та крематорії. Ці періоди, дійсно, можна назвати “темними” на протигагу сьогоднішнім. У наш час Польща та Україна – незалежні держави, котрі як і сотні років тому, об’єднані спільним кордоном. Проте розвиток цих країн суттєво відрізняється. У Польщі після проведення “шокової терапії” розвиток суспільства та його інститутів вступив у нову фазу. Сьогодні Польща – повноправний член Європейського Союзу. А в українському суспільстві спостерігається досить затяжний період від тоталітарного до демократичного устрою, що супроводжується зламом попередніх установок та утвердженням нових. Кожна з країн проводить досить активну політику щодо державної мови. Українці та поляки – різні в релігійних віруваннях, але подібні у прагненні досягти високого рівня розвитку суспільства в цілому та окремих його громадян.

Зближує ці два народи й те, що багато польських письменників народились та проживали на українській землі, зберігали любов до неї впродовж усього свого життя. Так, Францішек Карпінський народився на Покутті, в селі Голоскові. Ярослав Івашкевич (1894-1984) на Вінниччині. Адам Міцкевич певний час перебував в Оде-

сі. До речі, у Львові, місті інтернаціональному, діють різні етнічні громади, в тому числі – польські. Тут є пам'ятник великому романтику Адаму Міцкевичу. Збігнев Герберт (1924-1988) побачив світ також у цьому місті. Юліуш Словацький народився у волинському українському містечку Кременці. Поет марив Україною, рідні місця привиджувалися йому навіть уві сні. Своїй другій батьківщині він присвятив вірш, який свідчить про його любов до неї:

*Якщо ти будеш у моїй країні,  
Де котить Іква хвилі свої сині,  
Де гори пнуться у блакить високу,  
Де дзвонить місто над сріблом потоку,  
Де квітчані конваліями луки  
Біжать по схилах до міського бруку,-  
Легке повітря, мов цілющу воду,  
Тут лив з грудей я рідному народу... [4; С. 121].*

Українська тематика простежується в багатьох творах письменника. Варто згадати його “Українську думу” (1826), поему “Змій”, “Пісню козацької дівчини” (1829) та ін. Гр. Верес, дослідник творчого спадку Ю. Словацького, зауважує стосовно творів поета, в яких висвітлюються українські питання, що в них “поет показує своє всебічне розуміння народної поезії, як протесту проти всякого гніту та насильства. В дусі українських історичних пісень він засуджує зруйнування Запорозької Січі як прояв брутальної колоніальної політики царизму щодо України, прославляє мужню вдачу українського народу.. У знаменитому вірші “Пісня повернення” поет підкреслює, що “*скоріше Дніпро висохне, ніж стане українець рабом...*” [8; С. 37].

Зазначимо, що патріотично-визвольна тема розкривається у контекстах польської та української літератур. Таких прикладів тематичної та сюжетної ідентичності обох літератур існує багато. Тема зради, наприклад, є головною у творчості Лесі Українки, І. Я. Франка, Адама Міцкевича. Цікавим може бути тематично-художнє порівняння поеми Ю.Словацького “Срібний сон Саломеї” та “Гайдамаків” Т. Шевченка.

Підкреслимо, що особливе місце у творчості польських та українських письменників посідає тема слов'янської єдності. М. Риль-

ський у передмові до творів А.Міцкевича зауважував: “Поета польськи урочисто зовуть *ШЕБІЕТ.*, що співзвучне нашому “віщий” і відповідає латинському *chaiex* – пророк, поет... Радісно подумати, що поети – Прешерн, Коллар, Міцкевич, Пушкін, Челаковський, Шевченко вважали себе членами однієї сім’ї [6; С. 15]. Мається на увазі “слов’янської сім’ї””. Палким прибічником слов’янської єдності був Т.Г.Шевченко. У поемі “Єретик” поет, звертаючись до Шафарика, закликав:

*Щоб усі слов’яни стали  
Добрими братами [20; С. 212].*

А у передмові до “Гайдамаків”(1841) є такі зауваги: “А надто як згадаєш, що ми одної матері діти, що всі ми слов’яни. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову, з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря – слов’янська земля “. У вірші “Полякам” Т.Г. Шевченка читаємо:

*Подай же руку козакові  
І серце чистеє подай!  
І знову іменем Христовим  
Ми оновим наш тихий рай [20; С. 342].*

М.І. Костомаров, автор “Книги буття українського народу”, аналізував місію України в процесі об’єднання слов’ян: “...вона (Україна) любила і поляків, і москалів як братів своїх і не хотіла з ними розбрататися, вона хотіла, щоб всі жили вкупі... але сього не второпали ні ляхи, ні москалі”; “Лежить в могилі Україна, але не вмерла. Бо голос її, голос, що звав всю слов’янщину на свободу і братерство, розійшовся по світу слов’янському. І одізвався він, той голос України, в Польщі... Не пропаде Польща, бо її збудить Україна, котра не пам’ятує зла і любить сестру свою... І голос України обізвався в Московщині...” [21; П.100-105].

Не зайвим буде зауважити, що кожен із слов’янських народів намагався визначити свою роль і місце у слов’янському світі. Якщо українці з притаманною їм толерантністю, шаную до інших народів, підкреслювали свою місію як об’єднувачів слов’янських



народів, то поляки почасти виступали за єдність. Натомість пропагувалася ідея протиставлення Сходу і Заходу. Так, А. Міцкевич називає слов'ян “народами-побратимами”, проте є прихильником вищезазначеної моделі стосунків слов'янських народів (див. вірш “Пам'ятник Петру Великому” – [1; С. 50-51]).

Сучасний дослідник метафоричних моделей слов'янської єдності, відтворюваних у літературі, О. Тараненко зауважує, що питання єднання слов'ян для поляків було передусім “проблемою усвідомлення місця їх не стільки серед слов'янства, скільки в загальному колі європейських народів...В основі цього крила польського романтизму лежала концепція полоцентризму...Польщі при цьому відводилась роль не просто політичного об'єднувача слов'янства (на противагу неслов'янству), а духовного (а потім уже політичного) об'єднувача частини слов'янських народів у боротьбі за свободу (в основному проти Росії) і вихід до західноєвропейської цивілізації. Учений підкреслював, що “у формуванні цієї ідеї польського месіанізму...особлива роль належала А. Міцкевичу..., причому поляки усвідомлювалися – “як культурний аванпост Європи на Сході, а на другому Росія (як в етнічному значенні росіян або східних слов'ян, так і в значенні Російської імперії взагалі або ще ширше в значенні Азії). Це була антитеза двох антагоністичних моделей культури і ширше – цивілізації, в якій месіанським державно-об'єднавчим прагненням Росії протиставлялась культурницько-санаційна місія Польщі” [18; С. 61].

Темою, що об'єднувала усі слов'янські літератури, була та є християнська. У зв'язку із чим поети – слов'яни не оминали своєю увагою мотив гуманного ставлення до гнаних, бідних, гноблених. У О.С. Пушкіна знаходимо:

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал...  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал* [10; С. 15].

У Ципріяна Норвіда є рядки, майже співзвучні з пушкінськими:

*Аж поки не збагнуть якогось дня,  
Що милосердя – головне знання... [ 1; С148].*

Прецікаві паралелі виявляються й у використанні поетичних образів, переважно євангеліївських за своїм походженням. Бог – Отець, Ісус Христос, Божа Матір – постаті, шановані обома народами. Окрім зазначених образів акцентованим є образ “сонця західного” та “світання погожого”, образ “веселки”. Увесь спектр почуттів, шал душі поети передавали за допомогою блиску сонця, що сходить і заходить. Ю. Словацький пише:

*Така заплакать ладен, коли бачу сонце західне.  
Знаю, настане світання погоже, –  
Сумно так, боже! [4; С. 90].*

А героїня драматичної поеми Лесі Українки “Бояриня” – Оксана, дивлячись на сонце, що заходить, думає про свою багатостраждальну Україну, сумує за нею, шле вітання далекій батьківщині.

Оксана

*Ходім...  
(Спираючись на руку Степанову, іде до будинку. Не обходячи  
рундука, спиняється і обертається, дивлячись на західне сонце,  
що вже зникає за обрієм).*

*Добраніч, сонечко! Ідеш на захід...  
Ти бачиш Україну – привітай! [5].*

Найкращі українські та польські письменники вірили, що “сонце” щастя, злагоди, відродження зійде над їхніми країнами, що “веселка” Божого благословення сяятиме над ними. “Веселка” – це біблійний символ єднання небесного із земним. Таке тлумачення підтверджує фрагмент із Книги Буття:

*І буде веселка у храмі, і побачу її,  
Щоб пам'ятати про вічний заповіт  
Між Богом і між кожною живою душею,  
'в кожному тілі, що воно на землі... [14; СІМ., 9 і 16].*

Порівняймо: у Ю. Словацького -

*Що між Господом і світом  
У майбутнє пролягає,  
Цвіт веселчатий палає,  
Він повік не буде вбитим [4; СІ24].*

У Лесі Українки:

*Фантазіє, богине легкокрила,  
Ти світ злотистих мрій для нас відкрила,  
І землю з ним веселкою з 'єднала,  
Ти світове з 'єднала з таємничим [15; С. 18].*

Зазначимо, що увесь арсенал художніх образів, який використовується письменницею в ранній поезії, крім метафоричного (поетичного), несе в собі християнсько-символічне значення та у пізніші періоди її творчості трансформується в енергетично сконденсовані словесні формули, котрі безпосередньо торкаються людських сердець. Так, образ “веселки” асоціюється з образом Ісуса Христа – сина Божого, котрий “озвучить” голос Отця, стане посередником між небом і землею. Це посередництво виявилось в тому, що усі народи одержали від Бога однакове спрямування мислення, що є основою менталітету (лат. *mentalis, mens, mentis* – “напрямок”, спрямування інтелекту), який ідентифікує їх у людство. Має рацію український філософ Памфіл Юркевич, говорячи: “Закон для душевної діяльності не формується лише силою розуму як його витвір, а дається людині як готовий, незмінний, Богом установлений порядок морально-духовного життя людини і людства. Цей закон покладається на серце – найглибше сховище людського духу” [19; С. 69].

Найпершими виразниками ментальних споконвічних настанов є Матері та Поети. Саме вони зберігають у своїх серцях той загальнолюдський ідентифікаційний код, не замулений впливом політичних, економічних, етнічних, релігійних негараздів, які мають місце в суспільстві. Через що Матері-слов'янки (чи то в Україні, чи то у Сербії, Хорватії, Росії, Польщі) однаково напучують своїх дітей. Так, наприклад, як це робить мати у вірші Ю. Словацького, звертаючись до сина:

*Тоді хоч думкою вертайсь на батьківщину,  
Згадай свою рідню, хатину ...  
Згадай той дім, де ти провів літа дитячі,  
Здоровий будь! Тяжка, тяжка життя дорога,  
Иди! Візьми собі на добру поміч Бога... [1; С. 67].*

Отже, Бог, батьківщина, родина, честь – найголовніші поняття

в ієрархії духовних цінностей слов’ян. З тим і йдуть діти слов’янських матерів по світу. І якщо збережуть даний їм безцінний дар, то усі кордони відкриваються перед ними.

Герой вірша Пйотра Целєша “На кордоні” на запитання митника про те, що він везе, відповідає, що “бабусю – живу ікону”, котра додає йому снаги своєю піснею, “хату горбату”, щоб пам’ятати й твердо ходити по землі, “хліб чорний” та “дві обручки”. Ось, власне, й усі головні цінності людини. Що ж на це може відповісти митник як не тихе: “Проходь далі” [1; С. 525].

Отже, метафора “темний кут” лише частково може бути застосована на визначення характеру соціальних взаємин між Польщею та Україною. Щодо культурологічних зв’язків двох країн, то вона взагалі недоцільна, бо (сподіваюсь на розуміння такої аналогії) “найгарчливіші” політологи чи то літературні аналітики виявлятимуть багато точок дотику в історичному, ментальному, літературному аспектах розвитку польського та українського народів.

А ось порівняння розвитку сучасної поезії із “темним кутом” має всі підстави, адже митці сьогодення намагаються якщо не уникнути, то, принаймні, завуалювати у своїй творчості теми громадянського змісту: патріотичну, боротьби за утвердження національних та гуманістичних ідеалів, хоч саме така література виражає найкращі національні риси народу. На превеликий жаль, соціально зорієнтовані теми називають “традиційними”, що “тягнуть поетів у сферу “банального” [1; С. 642]. Щоб уникнути так званої “банальності”, традиційності, сучасні поети, що називається, “перевершують” самих себе у пошуках “нової” тематики, засобів художньої образності (рим, метафор, епітетів). Прикро, але у цих спробах віднайти нове, поети зраджують свою духовну батьківщину” [17; С. 643]. Аналіз сучасної польської поезії доводить, що іноді цей шлях асоціюється, наприклад, із ганебним вживанням ненормативної лексики, що, напевне, й близько не сполучається із тими процесами, котрі визначають як “боротьба за відродження мови”. Такий шлях “в нікуди” закінчується “темним кутом”. А лексичні “знахідки” новаторів залишають враження до огиди знайомого, аж надто “традиційного”, що побутує у житті людей та зводить нанівець їх високе призначення.

Сучасні постмодерні поети, немов ангажовані бути носіями, а

відтак, розповсюджувачами рис споглядальності, байдужості до тих питань, нехтування котрих завжди призводило суспільство до занепаду, руїни, смерті, передусім, духовної. Деякі поети, немовби увіходять до когорти сучасних модних митців. Проте самі вони відчують неприродність, неетичність такої “осучасненості”, а тому порівнюють себе...із “гамбургерами”, з яких “стирчить салата”, “витікає гірчиця”. Але найжахливіше те, що такий “поет-гамбургер” смертельно подібний до інших “гамбургерів” (вірш М. Светліцького “MC'DONALDS”). Це поети-“одноденки”, митці, котрі усвідомлюють свою далекість від народу. Через що вони самі про себе говорять: “Я – не народ” [2; С. 543].

Апокаліптичні ноти вчуваються й у вірші “Листопад, майже кінець світу” того ж автора. Твір відтворює сучасне ставлення поета до дійсності. Письменник говорить, що він “сховався в кав'ярні, / сів спиною до світла” [1; С. 542]. “Сісти спиною” до чогось означає щось не приймати, бути з чимось не згідним. Сучасна поезія є поезією заперечення традиційного. Тож, поети експериментують, шукають оригінальних шляхів у поезиці. Багатьом це вдається, але чомусь не вдається додати людині впевненості у своїх силах, позбавити її від самотності, відчуженості, ностальгії за минулим. Заперечення “світла” тем громадянського значення, що визначаються як “банальні”, ні до чого доброго не призводить. Поет не може стояти осторонь сучасності, не виявляти чіткої ідейної позиції.

Можливо, В. Шимборська, дивлячись в “темний кут” сучасної поезії, сумує за часами, коли поети були дзвонарями, справжніми провідниками народу, його натхненниками, цілителями людських душ, а не множили своєю творчістю духовних хвороб людини, її самотності, безнадії, відчаю. У цьому сенсі дозволимо собі ще раз процитувати Ципріана Норвіда, котрий нагадував “братам по ремеслу” про їх особливу відповідальність перед людьми та Богом:

*Спитається тебе,  
Немов ява на гробі,  
Свободи славний муж:  
“Чом ти калічиш дух?”* [1; С. 149].

Отже, вірш В.Шимборської “Здивування”, дійсно, викликає (даруйте за свідому тавтологію) подив. Невеликий за обсягом, він, як

краплина води в океані польської поезії. Проте, саме у ньому зосередились тематичні й ментальні вектори розвитку літератури Польщі, що ідентифікують її від найдавніших часів і по сьогодні. Пошуки відповідей на запитання, котрі поставлені авторкою, у контексті національного та загальнолюдського, особливо важливі нині, коли багато країн (в тому числі Україна та Польща) прагнуть побудувати нове суспільство, осмислити минуле, сучасне, зазирнути у майбутнє. Якщо визнати, що поети – посланці Бога на землі, виразники його ідей, то результати дешифрування творчого спадку кожного з них складені до купи, дадуть картину не людського задуму, а божественного щодо призначення людини взагалі та будь-якого народу, зокрема. Класична літературна спадщина разом із творчим надбанням сьогодення виявляють те краще в духовній скарбниці народів, яке придатне ушляхетнити подальший розвиток людства. Вірш “Здивування” В.Шимборської доводить, що одиничне завжди підпорядковується загальному, а загальне є наявним в одиничному.

### Література

1. 50 польських поетів: Антологія польської поезії / Пер., та довід. Про авт. Д. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 583 с. (Усі цитування в статті здійснюватимуться за цим виданням).
2. Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. – М.: Изд-во Худож. литературы, 1969. – 335 с.
3. Прокаєв Ф. І., Кучинський Б. В. Зарубіжна література. – К., 1994. – 400 с.
4. Словацький Ю. Вибрані твори. – В 2-х томах. – Т.І. – Пер. з польської за ред. М. Рильського. – К.: Державне вид-во художньої літератури. – 1959. – 444 с.
5. Українка Леся. Зібрані твори: у 8-ми томах. – К.: “Книгоспілка”, 1927. – Т. 1.
6. Рильський М. Адам Міцкевич і його “Пан Тадеуш” // передм. – Адам Міцкевич “Пан Тадеуш або останній поїзд на Литві”. – К.: “Дніпро”, 1989. – 344 с.
7. Герберт Збігнєв. Вибрані поезії. – Львів: “Каменярь”, 2001. – 566 с.
8. Верес Г. Юліуш Словацький. (Літ.-крит. нарис): передм. // Словацький Ю. Вибрані твори. – в 2-х томах. – Т. І. – К.: Держ. в-цтво художньої літератури. – 1959. – 444 с.

9. Гражданская 3. Т. История зарубежной литературы XX ст. – М.: Госуд. педагог, изд-во, 1963. – 854 с.
10. Пушкин А. С. Избранные сочинения: – В 2-х томах. – Т. 1. – М.: “Худож. литература”. – 1978. – 750 с.
11. Маяковский В. В. Избранное. 1889-1930-М: “Просвещение”, 1970. – 466 с.
12. Див.: С веком наравне. Т.3.: Рассказы о картинах / Сост. И.С. Ненарокова: Предисл. М. В. Алпатова. – 2-е изд., испр. – М.: “Мол. гвардия”, 1990. – 352 с.
13. Гундорова Т. Духовний простір української ліроепічної прози // Січ. – 1998. – № 2. – С. 58-61.
14. Біблія, або Книга Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької наново перекладена. – М.: Вид-во Московського Патріархата. – 1988. – 1523 с.
15. Українка Леся. Зібрання творів: У 2 Т. – К.:” Наукова думка”, 1979. – Т. 1.
16. Польская новелла XIX-XX веков: Перекл. с польск. / Сост., вступ, ст. М. Малькова ; Справки об авторах С.Соколова. – Л.: Худож. Лит., 1988. – 568 с.
17. Зарубіжна література / Упоряд.: Безкоровайний Г. Є., Шавурська Б. Б. – Тернопіль.: “Богдан”, 2002. – 832 с.
18. Тараненко О. Три метафоричні моделі слов'янської єдності // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 55-61.
19. Юркевич П. Д. Философские произведения / Под ред. Н. А. Чистяковой. – М.: “Правда”, 1990. – 669 с.
20. Тарас Шевченко. Кобзар. – К.: “Дніпро”, 1984. – 605 с.
21. Костомаров М.І. Закон Божий (Книга буття українського народу). – К.: Либідь, 1991. – 40 с.
22. Ліна Костенко. Вибране. – К.: Вид-во худ. літератури “Дніпро”, 1989. – 551 с.

УДК 82'01

Білоус О.

## ЧУДО І ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ ІСТОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ У “ПОВІСТІ ВРЕМ’ЯНИХ ЛІТ”

*У статті на основі текстуального аналізу доводиться, що літописні оповіді про чудеса відображають не буденну свідомість автора, а зумовлені вищим смислом, який визначає спрямованість літописання.*

*The author of the article tries to prove the fact that the chronicle narrations about miracles don't reflect the triviality of historical consciousness of the chroniclers of Tales of the Temporary Times. They have an important meaning of life which defines their trend in chronicles.*

“Повість врем’яних літ” – літопис, який складався понад сотню років, тому цілком закономірно, що він увібрав у себе як елементи міфологічного, так і принципи середньовічного трансцендентного мислення у висвітленні історії. Укладання літопису припало на період утвердження на Русі християнської доктрини, відтак це визначило його загальне спрямування, власне, мету, хоч, з іншого боку, відобразило у своєму змісті певну світоглядну непослідовність, залишки старих уявлень про простір і час, про емпіричний досвід історії. Це був період, який, на думку німецького філософа Карла Ясперса, уявляється як “боротьба раціональності і раціонально перевіреного досвіду проти міфа (логоса проти міфа), потім боротьба за трансценденцію Бога, проти демонів, яких немає, і викликана етичним обуренням боротьба проти несправжніх образів Бога. Міф же став матеріалом для мови, яка тепер уже висловлювала не його первісний зміст, а дещо зовсім інше, перетворивши його на символ” [72, с. 33].

За своєю формою і стилем більша частина “Повісті” нагадує “протокол історії”, але навряд чи все тут є “історичною правдою”,



хоч заперечувати сумлінність літописця немає підстав. Він старанно фіксує факти, але не прагне шукати в цьому емпіричному матеріалі якийсь зв'язок, визначати певні закономірності. “Система зображення подій у літописця – то наслідок не “особливого мислення”, а особливої філософії історії, – писав Д.Лихачов. – Він зображує весь хід історії, а не співвіднесеність подій. Він описує рух фактів у їхній масі. Прагматичний зв'язок фактів він прагне не помічати, оскільки для нього важливіша їх загальна залежність від божественної волі. Факти і події виникають за волею зверху, але не тому, що одні з них викликають інші у “земній” сфері” [37, с. 54].

Руські літописці відображають минулі події, наслідки яких мають незворотний характер. Послідовність подій минулих – схема, яка дозволяє бачити обриси сучасного і майбутнього. Історичний міф про “земне життя”, отже, існує у свідомості літописця у трьох часових вимірах – така його мисленнєва і водночас художня структура. Кожен елемент цієї структури у літописній творчості має неоднакове значення і функцію. Літописання – це завжди репродукція історії, проте відтворений факт літописець ніби заново переживає, створює ілюзію його “сьогоднішньої значимості”. Уявна теперішність відображеного факту не стільки запліднена майбутнім, скільки обтяжена минулим. Відтак “земне життя” – “текуче і брєнне”, це “час явищ”, а не “сутнісний час”, тому він не самостійний. Час – лише зовнішня варіація в основі своїй нерухомого світу [18, с. 131].

Рух земної історії, на переконання літописця, визначений божественним замислом, тому все, що відбувається, має відбутися – його необхідно лише сумлінно зафіксувати, підтвердивши тим істинність і силу божественних накреслень. “Літописець, – як зауважував Д.Лихачов, – візіонер вищих зв'язків. Часто відсутність мотивацій, спроб з'ясувати причинно-наслідковий зв'язок, відмова від реальних пояснень подій підкреслює вищу зумовленість руху історії, її “вічний смисл” [38, с. 258].

Двоїстість історичного міфа, розгорнутого у “Повісті врем'яних літ”, полягає в імплікації внутрішнього (божественного) смислу і конкретно-чуттєвої форми оповіді (“земний” план зображення, словесно-художнє оздоблення). Завдяки цьому моделюється образ історичної плинності часу, який заповнюється, інкрустується де-

талями – це схоже на фреску, створену за допомогою камінчиків різноманітної форми і барви. Пам'ятаючи про божественну істину і зберігаючи основні просторові, смислові параметри образу та принципи зображення, літописець покладається і на свою здатність та майстерність (яка також від Бога) у відтворенні картини історії.

Історія Русі неодмінно пов'язується з історією всесвітньої, поданою у біблійному тлумаченні. Задекларувавши у перших же рядках "Повісті врем'яних літ" завдання "місцевого значення" ("откуда есть пошла Русская земля, кто в Киевѣ нача первѣе книжити и откуда Русская земля стала есть"), літописець актуалізує "чужий смисловий горизонт" (Г.Яусс), тобто біблійний текст, сягнувши для своєї повісті часової відмітки, означеної у легенді про всесвітній потоп і чудесне порятуння Ноя (власне початку історії – "сотворіння світу" – літописець торкнеться значно пізніше, коли під 986 роком змодельє діалог Філософа і Володимира, де продублює ранні біблійні міфи).

Прилучивши історію Русі до "вічного", літописець аргументує це легендою про апостола Андрія, котрий осінив хрестом придніпровські гори і провістив виникнення тут Києва. Так вперше у складну літописну конструкцію вводиться "час християнської легенди". Але він пов'язується з місцевим міфологічним часом, бо далі викладається легенда про заснування Києва трьома братами, позбавлена трансцендентного смислу, "обтяжена" конкретними історичними реаліями і фольклорним модусом топонайменування.

Часовим орієнтиром у літописі стає подія (навіть хронологічна диференціація за допомогою рубрики "в лѣто..." не має такого значення, як зафіксована подія, бо немала частина "літ", занесених у літопис для збереження послідовності, повноти, залишається "німою", без зазначення того, що в цей рік відбулося). Отож образ часу тут нерозривно пов'язаний з образом дії (військові походи, вчинки, приєднання земель, всілякі перемири у державі тощо). З-поміж тих подій у переповідання історії своє важливе місце займає і чудо, яке у більшості випадків підкреслює трансцендентний смисл всього, що охоплює історична свідомість літописця. На думку Д.Лихачова, у літописі "будь-яка подія має свою внутрішню і свою зовнішню сторону. Внутрішня сторона подій для літописця полягає в божественній волі, яка в них проявляється. Літописець

часом свідомо усувається від проникнення у цю внутрішню сторону подій, від їх теологічних пояснень. Він відступає від своєї “бездумної констатації” подій тільки тоді, коли має можливість пояснити їх надприродними причинами, коли він вбачає в них “перст божи”, божественну волю” [37, с. 52].

Вияв “божественної волі” часто постає у літописній оповіді як чудо. Під таким кутом зору можна розглянути промову Філософа, з якою той звернувся до князя Володимира. Суть цієї промови – біблійна історія як звершення божественної волі. Сотворіння світу – це є перше і головне чудо: “В начало створи богъ небо и землю въ первый день. И в 2-й день створи твердь, яже есть посреди воды. А въ 3-й день створи море, и рѣки, и источники, и сѣмяна. Въ 4-й день солнце, и луну, и звѣзды...” [51, с. 102].

Таким чином, світобудова, видимий навколишній світ постає як результат чудесної творчості, вінцем якої є ще одне чудо – створення людини. Філософ у своїй розповіді обходиться загальною фразою про те, що на шостий день бог “створи же и человекѣка”, не конкретизуючи легенду таким чином, як вона викладена у Старому Заповіті (“І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, – і стала людина живою душею” – Буття, 2:7). Очевидно, літописцеві, котрий змодельював промову Філософа за мотивами Старого Заповіту, не була актуальною легенда про створення Адама з “пороку земного”, оскільки цей елемент чуда притаманний у вигляді численних сказань народам Близького Сходу, як це доводить Д.Фрезер у праці “Фольклор у Старому Заповіті” [61, с. 13-28]. Зате близько до біблійного тексту переповідається ще одне чудо – про створення жінки: “И възложи богъ на Адама сонъ, и успе Адамъ, и взя богъ едино ребро у Адама, и створи ему жену, и въведе ю в рай ко Адаму” [51, с. 102]. Поява Єви таким чудесним чином також трактується як акт божої волі, хоч коріння цього чуда сягає давніх легенд, виявлених Д.Фрезером у багатьох народів [61, с. 17-19].

Як чудо можна розцінювати і порятунку Ноя зі своїм ковчегом під час потопу (до речі, ця легенда переказана у “Повісті врем’яних літ” двічі: з неї розпочинається літопис, вона вставлена і в промову Філософа). З погляду біблійної історіософії потоп – це гнів божий, викликаний множенням гріхів людських (“и не

познаша створьшаго я, исполнишася блуда и всякая нечистоты, и убийства, и зависти, живяху скотьски человекѣци” [51, с. 104]), відтак Господь піддає історію роду людського випробуванню, в якому шанс вижити надається лише Ною та його родині. Інакше кажучи, міф про потоп має символічне значення, попереджувальний смисл: “Наведе богъ потопъ на землю, потопе всяка плоть, и ковчегъ плаваша на водѣ” [51, с. 104]. Але чому саме водою Господь знищує живий світ? У чудесах, як і в інших архаїчних легендах та сказаннях, вода мислиться як одна із головних субстанцій світобудови, а щодо біблійного потопу, то він зітканий із легенд давніх народів, у свідомості яких відобразилися певні природні катаклізми. Це питання у свій час досліджував уже згадуваний Д. Фрезер, зробивши такий висновок: “Хоч сказання про подібні страшні катаклізми майже без сумніву є легендарними, усе ж цілком можливо і навіть імовірно, що багато з них під міфічною оболонкою мають зерно істини. Можливо, що вони приховують у собі спогади про паводки, які насправді трапилися в окремих місцях, проте, передаючись народною пам’яттю із покоління в покоління, набули з часом грандіозних розмірів світових катастроф” [61, с. 154]. Цікаво, що і руські літописці не раз згадують, що в той чи інший рік “була велика вода”, але це не тлумачиться як символічна подія. Та й у Біблії потоп – це не власне чудо, а лише природне явище (правда, викликане божою волею); чудо в тому, що врятувався лише Ной зі своєю родиною та своїм господарством, щоб ніби з нової точки відліку розпочати безгрішне життя роду людського.

Філософ і далі у своїй промові зосереджується на тих епізодах із Біблії, які розкривають могутність і силу Бога. Розповідаючи про Мойсея, Філософ згадує чудесну історію про те, як Господь допоміг своєму обранцю провести людей через море: “И возпи Моисѣи къ богу, и рече господь: “Что вопьеши ко мнѣ? Удари жезлом в море”. Створи Моисѣй тако, и раступися вода надвое, и вьнидоша сынове Израилеви в море. Видѣвъ же фраонъ, погна по них, сынове же Израилеви преидоша по суху. Яко излѣзоша на брегъ, и съступися море о фараонѣ и о воихъ его” [51, с. 110]. Тут бачимо всі елементи чуда: магічну роль виконує жезл (подібними властивостями у казках наділені різноманітні магічні предмети – палиця, гребінець, камінь, талісман та ін.); збуваються надприродні явища – розступа-

ється море (чудесним чином ходив по поверхні води Ісус Христос, як це повідано у Новому Заповіті); карається зло – лихий фараон разом зі своїми воїнами гине у морських хвилях (так в архаїчних казкових сюжетах каралося зло і перемагала справедливість). Переказане Філософом чудо з Мойсеєм, таким чином, має давні фольклорні мотиви, які потрапили у біблійний текст.

Таке ж символічне значення і таку ж художню структуру чуда має розповідь про інше чудо з Мойсеєм: коли він привів свій народ у Мерру, то спрагли люди не могли напиться води, бо вона була гірка: “Бѣ ту вода горка, и възропташа людѣе на бога, и показа имъ господь древо, и вложи Мойсѣй въ воду, и усладишася воды” [51, с. 110]. У цій розповіді головну роль відіграє акт чудесної трансформації – з гіркої вода стає солодкою (смачною, поживною), але здійснюється це чудо завдяки використанню магічних властивостей дерева (не уточнюється, що це за дерево, а важливо те, що на нього вказав Бог).

Переходячи до переказу Нового Заповіту, Філософ і тут наголошує на чудесних епізодах. Це, зокрема, стосується непорочного зачаття. Архангел Гавриїл посланий був у Назарет, аби сказати Діві: “Радуйся, обрадованая, господь з тобою!” И отъ слова сего зачатъ слово божье в утробѣ, и породи сына, и нарече имя ему Иисусъ” [51, с. 116]. Таке тлумачення новозавітного тексту ближче до Євангелія від Іоанна, де є такі рядки: “І Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті та правди, і ми бачили славу Його, славу як Однородженого від Отця” (Іоанн, 1:14). Дещо інакше в Євангелії від Матвія: “Народження ж Ісуса Христа сталося так. Коли його матір Марію заручено з Йосипом, то перш ніж зішлись вони, виявилось, що вона має в утробі від Духа Святого” (Матвій, 1:18). Слово і Дух Святий – то є синонімічні образи, саме вони мають ключове значення у чудесній легенді про зачаття та народження Ісуса Христа. Ця подія у свідомості Філософа (а точніше – літописця) має символічний смисл, оскільки проливає світло на трактування історичного часу. Старий Заповіт зображував час як есхатологічний процес: від сотворіння світу – до пришествя месії, котрий мав визначити подальший рух часу. Новозавітний час бере відлік від Різдва Христового, через те цьому факту надається особливого значення, чудесного забарвлення. Кульмінаційний момент

у триванні цього часу – трагічне завершення земного життя Ісуса Христа, після чого розпочинається фінальна стадія в історії роду людського, яка має закінчитися другим пришествям Христа. Отой кульмінаційний момент освітлений ще одним чудом – воскресінням Христа: “Сънемше и со креста, положиша и в гробѣ (...) Он же въ 3-й день воскресе. Явился ученикомъ, воскресъ их мертвых, рек имъ: “Идѣте во вся языки, и научите вся страны, крестяще во имя отца и сына и святого духа” [51, с. 118].

Літописний епізод, де князь Володимир розмовляє з Філософом, побудований таким чином, що останній сам пояснює деякі символічні значення образів, які є структурними елементами чуда. Зокрема, Володимир запитує про Ісуса Христа: “Что ради от жены родися, и на древѣ распятыся, и водою крестися?” [51, с. 118]. Філософ же розтлумачує, що оскільки з самого початку через жінку (Єву) Адам був вигнаний із раю, то саме через жінку (Марію) має відбутися і повернення до раю; на дереві Ісуса Христа розп’яли тому, що від дерева взяв Адам заборонений плід, тож прийняті на дереві страждання мають звільнити несправедливих від гріховності; оновлення водою (хрещення) відбувається тому, що Господь таке оновлення вчинив ще в часи Ноя, коли наслав на грішників потоп (“И пророци проповѣдаша, яко водою обновленъе будет” [51, с. 120]).

Включаючи біблійні події, а відтак часопростір Біблії, біблійне розуміння історичного часу у “Повість врем’яних літ”, літописець займає позицію обсерватора історії – і світової, і руської. Все, що відбувається, зокрема в руській історії, накреслено божою волею, визначено наперед, має трансцендентний характер. Літописець не береться з’ясувати детермінованість подій, не шукає їх причин, а фіксує лише наслідки як історичні факти, і тільки подекуди розкриває причинно-наслідковий зв’язок, оповідаючи про чудесні знамення, які пророкують подальший перебіг подій або неминучість тих чи тих фактів. Отож історія, за уявленнями літописця, збувається так, як передбачено божим промислом, немає смислу у неї втручатися, перешкоджати і змінювати, тому завдання своє він бачить у відтворенні “емпіричної картини історії” (К.Ясперс). Це передбачає намір зафіксувати нескінченну множину фактів, подій, дат, але не диктує вимогу виявляти закономірності, основні тенденції історичного руху, хоч літописець помічає у цьому рухові повторю-

ваність, схожість, послідовність. Зосереджуючи увагу на реальних фактах (реаліях історичного буття), автор літописного тексту вловлює символічний характер історичного процесу. Через створення людини, гріхопадіння, намагання віднайти рай, народження Спасителя, прагнення знову досягти гармонії і цілісності – це символи, а всі інші події (заснування міст, життя і діяльність князів, битви, походи, міжусобиці тощо) – це будні історії, які час від часу освітлюються чудом, аби нагадати про символічний смисл викладеної у літописі історії.

“Повість врем’яних літ” подає таку емпіричну і символічну картину історії, якою бачить її християнин. Тому чудеса в контексті цієї історії можна класифікувати двояко: одні з них зумовлені й освячені божою волею, вони мають позитивний, боговгодний смисл; інші – від диявола, від нечистих, богопротивних сил (тут слід прочитувати ставлення літописця-християнина передусім до язичницьких вірувань). У літописі є декілька розповідей про волхвів, чії дії трактуються як прояв ворожої, диявольської сили, як втручання у хід подій, як навмисні спроби перешкодити нормальному розвитку історії. Волхвування, підступи волхвів сприймаються літописцем як прояв чогось незвичайного, незрозумілого, тобто визнаються за чудо, але ставлення до цього цілком негативне, осуджувальне. Більше того, “бісівські” чудеса уявляються як послані дияволом випробування християнській церкві: “Та же и вся ослабленьемъ божьимъ и творениемъ бесовьскимъ бываетъ, таковыми вещьми искушати ся нашеа православныя вѣри, аще тверда есть и искръ пребывающи господеви, и не влекома врагомъ мечетныхъ ради чудес и сотонинъ дѣлъ, творишыхъ отъ врагъ и слугъ злобы” [51, с. 54].

Наведена цитата – це уривок із рідкісних для літописця розмислів про певні явища у житті людей, саме тут, зокрема, дається критична оцінка волхвуванню. У контексті трансцендентного розуміння історичного буття людства цікавим є судження про пророцтва (прозирання майбутнього). Літописець прихильно ставиться до біблійних пророків, котрі ніби “програмують” збування божого промислу, але засуджує тих пророків, які були спокушені дияволом, тож їхні пророцтва розцінюються як обдурювання, наведення омани на людей, їх “прельщення”: “Яко мнози, прекостни имуще умъ, предъ образомъ Христовымъ знаменають иною кознью



на прелесть челоѡкомъ, не разумѣвающимъ добраго, якоже бысть Симон волхвъ, и Меандръ и ини таковы, ихъ ради поистѣнѣ рече: “Не чюдеса прелщати подобаеть...” [51, с. 56].

Ці роздуми літописця стосуються загальної (біблійної) історії людства, проте в “Повісті врем’яних літ” є чимала за обсягом розповідь про місцевих, руських, волхвів, яка вміщена під 1071 роком. Правда, тут волхви представлені здебільшого як злочинці, котрі морочили голови мешканцям “Ростовстѣи области” та викрадали у них всіляке добро. Проти них повів боротьбу Ян Вишатич, яка виявилася не тільки у переслідуванні, а й в дискусії з питань християнської віри. Літописець досить іронічно відгукується про здатність волхвів пророкувати, бо ті не передбачили час і місце своєї загибелі: “И тако погыбнуста наущеньемъ бѣсовскимъ, инѣмъ ведуща, а своеа погубы не вѣдуче” [7, с. 190]. На думку літописця, ті чудеса, які творять волхви, не що інше, як “Бьсовское наученье”, і стверджує: “Богъ един свѣсть помышленья челоѡчская, бѣси же не свѣдають ничтоже” [51, с. 190].

Згадуючи ще раз біблійних Ананія, Маврія, котрі “вольшвениемъ чюдеса творяще”, автор літописного тексту наводить руські “аналоги” – розповідає не тільки про волхвів коло Ростова, а про “кудесника” з Чудської землі (очевидно, збіг не випадковий: чудо – Чудська земля). Таким чином літописець намагається співмірно зіставити історичні масштаби: світова історія – місцева (руська) історія. І та, й інша збуваються за волею божою, а прояви богопротивних сил і там, і тут є підступами диявола, проти чого християни успішно борються – й історія продовжує свій рух за наперед визначеною схемою.

Трансцендентне мислення історика-літописця відображає не буденну історичну свідомість, а зумовлене вищим смислом, який і визначає творчу спрямованість того, хто взявся за написання історії. У контексті такого мислення оповідки про чудеса є закономірним явищем, бо саме вони в різних місцях літописного тексту розкривають дивовижну божественну силу і креативну спроможність, а з художнього боку – підсилюють емоційне сприймання історії, коли вона не просто усвідомлюється, приймається як інформація, а переживається.



### **Література**

1. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Лихачев Д.С. Историческая поэтика древнерусской литературы. – СПб.: Алетейя, 1997. – 508+LXXIII с.
3. Се повѣсти временныхъ лѣт...// Памятники литературы древней Руси. XI – начало XII века. – М.: Худ. Лит., 1978. – 413 с.
4. Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Политиздат, 1986. – 510 с.

УДК 82-13

Білоус П.

## ТИП РЕНЕСАНСНОГО ЛИЦАРСТВА У ПОЕМІ “ПРО ОСТРОЗЬКУ ВІЙНУ” СИМОНА ПЕКАЛІДА

*У статті на основі латиномовного твору Симона Пекаліда простежуються ренесансні тенденції в українській літературі кінця XVI століття.*

*The article deals with the Renaissance tendencies in Ukrainian literature at the end of the 16<sup>th</sup> century. The poem About Ostroh War by Symona Pekalyda was published in Latin.*

У своїй праці “Естетика Возрождения” О.Ф. Лосєв пропонує розрізняти “середньовічне лицарство” і “куртуазний побут” постсередньовічного періоду. Лицарські ідеали XI-XIII ст. “мали небувалу художню обробку не тільки у вигляді вишуканої поведінки лицарів, а й у формі витонченої поезії”, тоді як нова лицарська естетика виражала себе у творах з елементами пригодництва та авантюризму [1:113; 117-119]. У середньовічній Україні лицарство постало у двох формах – військово-героїчне (літописи, “Слово о полку Ігоревім”) та релігійно-аскетичне (життя святих, Києво-Печерський патерик). З часу виникнення козацтва зароджується і тип ренесансного лицарства, риси якого проявляються у нових літописних творах, історико-героїчній поезії. Один із таких яскравих творів – “Про Острозьку війну під П’яткою проти низових”, написаний латинською мовою бакалавром мистецтв Симоном Пекалідом наприкінці XVI ст. (вперше опубліковано у Кракові 1600 року). Цей твір не належить до панівної в тодішній українській літературі візантійської традиції, його глибинна генеза – у новій європейській естетиці, що підтверджує тезу О. Савчук про те, що “новолатинська українська література пов’язана із західними, передусім польськими культурними впливами, а також з притаманним творцям цієї літератури прагненням включитися в загальноєвропейський культурний контекст” [2:126]. Симон Пекалід за походженням є поля-

ком, освіту здобув у Краківському університеті, після чого, мабуть, прийняв православну віру (“став русином”) та опинився при дворі князя Острозького. Зміст написаної ним поеми вказує на те, що автор міг брати участь у військових походах князя.

Поема Симона Пекаліда, як і значна частина латиномовних творів на українську тематику, досі була невідома, оскільки її ніхто і не перекладав. Вперше в перекладі українською мовою (В. Маслюк) вона з’явилася тільки 1987 року в антології “Українська поезія XVI століття”. Проте залишається не проаналізованою з літературознавчого погляду, відтак її місце, культурний контекст ще не окреслені.

Лицарський кодекс, відтворений у поемі, відрізняється від кодексу середньовічного лицаря, домінантами якого були благородне походження, етикетні станові норми поведінки, ритуальність, мужність, помножена на кришталеву віру, відданість ідеалам; герой епічних творів, проте, був позбавлений індивідуальності [3:214-219]. Симон Пекалід змальовує новий тип героя, лицарський кодекс якого складається із таких цінностей, як подвиг (“героїчні діяння”), доброчесність, багатство, патріотизм, “сила душевна”, мужність, доблесть. Характерно, що ці риси набувають індивідуальної реалізації. Зокрема, Костянтин Острозький “захищав батьківщину свою”, він – “воєнне світило”, “серед великих багатств задоволений жив собі скромно”, “жертви великі приніс він ченцям за їх щирі молитви”, “палко любив духовенство”, “сприяв він всіляко всім добрим діянням”, “великодушний”, “щедрий” [4:53]. У такому ж дусі характеризується його син Януш: “ратні діяння”, “славу ти роду свого захищав, і воєнну, і мирну”, “ти шануєш мистецтво Мінерви”, “сила душевна і мужність”, “доброчесність і розуму сила”, “сила твоя і в багатстві”, “був переможцем, острозький свій герб захищаючи мужньо” [4:41]. Загальний портрет князя-лицаря обов’язково включає часово-просторові категорії: конкретизується географія героїчних діянь, згадуються походи, битви, які випали у різний час на долю героїв поеми, кульмінацією їх була саме битва під П’яткою із січовиками. Наскрізно через характеристику князів проходить мотив старовинного і благородного походження: задля цього автор твору заглиблюється у часи Данила Галицького (і його означено як лицарську постать), у генеалогію роду Ост-

розьких (тут для певності Симон Пекалід розпочинає від легендарного Руса, спогадує Кия, Ольгу, Святослава, Володимира – власне, пов’язує рід Острозьких з найдавнішою історією України). Відзначено дві основні якості, що були в Острозьких, – військова доблесть і побожність, що символізуються мечем і хрестом, як це зображено і в Герасима Смотрицького в геральдичному вірші на честь Костянтина Острозького: “воин... меч бо обнажен в десницы имія острый обоюду, им же кріпціи на враги пріємлют побіду”; “на кресті руці прострі, всі к собі пріємля” [5:459-460].

У лицарському кодексі Острозьких є риса, що суттєво відрізняється від середньовічних культурних категорій, – просвіта, яка художньо реалізується в образі Острозької академії. Симон Пекалід називає її “прекрасним творінням, Острозького імені гідним”. Завдяки князю тут зібрана була бібліотека (“достойний плід спільної праці”), надрукована знаменита Біблія (“Біблія світ тут побачила”), тут процвітає будівництво, лікарство, астрономія. Та й сам князь Костянтин названий “Аполлоном прекрасним” – очевидно, за те, що не зневажав “ученими богинями, оцими музами”, що сприяли розквіту “вільних мистецтв” [4:54].

Лицарство у поемі представлене не тільки образами князів Острозьких, а й образами козаків, зокрема їхнім ватажком Косинським. Правда, тут маємо антитезу княжому лицарству, і це зрозуміло з огляду на те, які соціальні симпатії чи антипатії мав сам Симон Пекалід. Як придворний поет Острозьких він вороже ставився до козаків, що посягнули на маєтності князя. Тому і наділяв їх відповідними означеннями: “ворог свавільний”, “меч козака низового шаліє в дерзаннях безмежних”, “дика сила ворожа”, “дідько зловіщий забрав у вас розум, і ви загордились”, “злочинці”, “дика жадоба”, “здобич велика – це вам нагорода”, “козак низовий, лютістю гнаний, пожежам віжки попускає” тощо [4:56-58]. Лицарство козаків (у цьому їм автор поеми не відмовляє) позбавлене благородства, отож воно розбійницьке, грабіжницьке, хиже, хоч і відважне, відчайдушне. Але якщо Острозькі захищають “свій дім”, то козаки зазіхають на чуже, хочуть “навіть великих магнатів вигнати із власних палаців”. При цьому такий порив січовиків нагадує стихію, він збуджує люд до бунту (“під час походу до них приєдналось чимало загонів”). М. Грушевський у свій час визна-

чив, що це не була “дрібна зачіпка кн. Острозьких з козацьким ватажком Косинським”, битва під П’яткою – то “вступний акт великої національної боротьби українського народу під традиційним прапором благочестивої віри” [6:181].

У поемі ж козацьке військо і сам Косинський змальовані як дика ватага п’яниць і розбишак: “Тож з них частина жила лиш сьогоднішнім днем і , напившись, п’яна хропіла”; “призвідник походу Косинський швидко під’їхав і Вакху зробив узливання жертовне” [4:64].

Таке протиставлення лицарських характеристик Симон Пекалід накладає і на перебіг головної битви – під П’яткою. Розлогі описи підготовки до битви, військових таборів, численні деталі протистояння військ, батальні сцени пронизані духом слави/неслави, перемоги/поразки, благородства/нищоти, героїзму/приниження. Це – авторська інтерпретація не тільки самих подій, а й лицарства у конкретних соціально-історичних вимірах.

За своєю поетикою твір суттєво відрізняється від середньовічного героїчного епосу. З кінця XVI ст. в українській літературі заявлено естетичні принципи із суто ренесансним характером, “оскільки провідною категорією художньої самосвідомості стала античність” [7:128]. Симон Пекалід щедро вдається до античної образності у змалюванні своїх героїв, військових сцен, у численних описах та ремарках. Для розповіді він обирає “вірш героїчний” (гексаметр), часто апелює до Музи, прохаючи гідно відобразити величні події, вдається до співвіднесення героїв поеми з античними персонажами: “Ви, півбоги, що вас доблесть від прашурів наших і предків аж до небес піднесла і чиї імена, скрізь відомі, вище стоять “Енеїди” преславного всюди поета” [4:40-41]. Вже у зачині поеми автор демонструє свою зорієнтованість на героїчний епос античності, а відтак – на античний тип лицарства, якому надає у своєму творі відповідної історичної забарвленості у дусі Відродження.

Таким чином, поема Симона Пекаліда “Про Острозьку війну” виразно виявила ренесансний тип лицарства і всією своєю художньою структурою відтінила нову тенденцію в українській літературі – на відміну од візантійської, середньовічної естетики і поетики, зображати світ оновленими художніми засобами.

### Література

1. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982.
2. Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин із Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 126-150.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984.
4. Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – Ч. 2. – К.: Наук. думка; Основи. – 1995.
5. Українська література XIV-XVI ст. – К.: Наук. думка, 1988.
6. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – Т. VII. – К.: Наук. думка, 1995.
7. Філософія Відродження на Україні. – К.: Наук. думка, 1990.

УДК 82.09:091.33

Бурченя В. В.

## “ВОГНЕННІ СТОВПИ” РОМАНА ІВАНИЧУКА В КОНТЕКСТІ ПАЛІМПСЕСТНОГО ПИСЬМА

Активний розвиток жанру історичного роману в середині 60-х років минулого століття є спробою розсунути межі історичного канону в “совєтській” літературі і створити модель палімпсестної історії. Саме таку творчу модель обрав собі за основу і Роман Іваничук. Іваничук – один з тих майстрів слова, завдяки яким в українській літературі виник феномен палімпсестного роману. У такому творі автор переосмислює вітчизняну історію, готуючи для читача своєрідний сюрприз.

Чи не найяскравішим романом, написаним у контексті палімпсестного письма, є тетралогія “Вогненні стовпи” Романа Іваничука. Проте твір ще не був предметом дослідження літературознавців у згаданому аспекті. У “Вогнених стовпах” Роман Іваничук відкрив перед читачами правдиву і тривалий час замовчувану, або ж “перекручену” сторінку героїчної боротьби українського народу проти двох імперій.

Автор творить нового героя через призму “історія – це людина, а людина – це історія”. Концептуальний герой у творі є двоплановий, виступає як реальний персонаж історії, і як постать, що виконує репрезентативну функцію.

Не лише події збройної боротьби УПА, а й міфи тисячолітньої давності усвідомлюються в новому прочитанні Іваничука. “Вогненні стовпи” є дуже складною спорудою, оскільки маємо тут елементи автобіографізму, еротизму, містики, публіцистизму, риси пригодницького, політичного та химерного роману.

Active development of genre of the historical novel in the middle 60-s of the previous century is the attempt to expand the limits of the historical canon in the “Soviet” literature and create a model of palimpsest history. This is the very creative model chosen as a basis by Roman Ivanychuk. The phenomenon of palimpsest novel was established in the Ukrainian literature owing to this writer. The brightest Roman Ivanychuk’s work written in the context of palimpsest writing is the tetralogy “Fire Pillar”.

Потреба переосмислення трагічних і героїчних сторінок української історії ставить нові завдання не лише перед вітчизняною історіографією, але й художньою літературою. Остання, випереджаючи історіографію, синтезуючи повстанську мемуаристику й епістолярій, пропонує власне бачення діяльності українського руху опору, зокрема Української Повстанської Армії.

Припущення, що отримавши з настанням незалежності України вільний доступ до історіографії, читач охочіше візьме до рук наукову працю, ніж літературний твір, підтвердилися лише частково. Закономірно, що історія неспроможна сповна замінити літературу, так само як і література – історію. Відомий український історичний романіст Роман Іваничук з цього приводу зазначив наступне: “З праць історіографів я можу довідатися тільки, як відбувалася битва, які полки у ній брали участь, яку зброю використовували, але аж ніяк не те, про що говорили між собою учасники війни. Саме письменник на підставі фактажу відтворює мислення часу, відкриває світ, який заслонений від сучасника караваном століть і десятиліть” [4, 8].

Нагадаємо, що історичні романи, у яких би переосмислювалися складні сторінки вітчизняної історії в українській літературі, почали з’являтися ще в середині 60-х років минулого століття. Протягом двох наступних десятиліть кількість творів на історичну тему досягла небувалих меж. Це свідчить про те, що саме письменники-шістдесятники, до покоління яких належить і письменник Роман Іваничук, ставили собі за мету переписати історію та розставити в ній нові акценти. Таким чином, активний розвиток жанру історичного роману в середині 60-х років, як нині видається, є спробою розсунути межі історичного канону в “совєтській” літературі і створити модель палімпсестної історії. Саме таку творчу модель обрав собі за основу і Роман Іваничук.

Палімпсест, як зазначено у Літературознавчій енциклопедії, означає рукопис на пергаменті, поверх змитого чи зіскобленого тексту. Перед тим, як написати новий текст, з нього зчищали старий. А оскільки очистити повністю не вдавалося, то часто старий текст проступав. Термін в українській літературі не новий, хоча дотепер нечасто вживаний по відношенню до творчості більшості



українських письменників, що працювали в жанрі історичного роману в радянський період. Іваничук – один із тих майстрів слова, завдяки яким в українській літературі виник феномен палімпсестного роману. Тобто, йдеться про твір, у якому автор переосмислює вітчизняну історію, готуючи, таким чином, для зацікавленого читача своєрідний сюрприз. Завдяки останньому читачі мали змогу ознайомитися з українською історією, яка була альтернативою історичній науці, наскрізь скутій ідеологічними настановами.

Чи не найяскравішим романом, написаним у контексті палімпсестного письма, є тетралогія “Вогненні стовпи” Романа Іваничука. Про різні художні аспекти цього роману йдеться у дослідженнях М. Ільницького “Містерія Йорданської ночі” [6], М. Дубини “Осмислюючи правду минулої війни: Про новий роман-легенду Р. Іваничука” [1], А. Сковронек “Найзухваліший Дон-Кіхот” [8], С. Підпригори “Художня рецепція комплексу Валенрода у романному триптиху “Вогненні стовпи” Романа Іваничука” [7], І. Яремчук “Але найбільша з них – любов: [Про прозаїка Р. Іваничука]” [10] та ін. Проте тетралогія ще не була предметом дослідження літературознавців в згаданому аспекті.

Виникає питання, яку методику обрав Іваничук для переписування історії, як це переписування у його творчій роботі відбувається. Передовсім йдеться про творення нового героя через призму “історія – це людина, а людина – це історія”. Концептуальний герой є принципово важливою постаттю у творчості автора, з огляду на її ідеологічну значущість та багаті підтексти. У творчості Романа Іваничука радянського періоду такий герой, як правило, інтелектуал: Маркіян Шашкевич, Микола Гулак, Іван Франко. Головний герой обов’язково має пройти ініціацію, тобто модель випробування: владою, грішми, жінками. І наступна складова концептуального героя – його двоплановість, коли герой виступає як реальний персонаж історії, і як постать, що виконує репрезентативну функцію. Зокрема у концептуалізації персонажів не можна не помітити поділ героїв на видатних людей, на пересічних особистостей і епізодичних осіб. Останні дуже часто в Іваничука виконують важливу історичну місію і є якщо не творцями історії, то щонайменше її рушіями.

Циклічність, зв’язок кожного роману Р.Іваничука з наступним

надає їм безперервності вічного часу, куди входять і видатні події, й маловідомі; і визначні люди, і невідомі офіційній історії їхні однорідності, без кого й великі не стали б великими. Тому письменник намагається реставрувати ці невідомі постаті – встановити справедливість, “вирівняти” історію, яку упродовж багатьох десятиліть висвітлювали упереджено. Цікаво, що ця тенденція не вичерпується і в творах останнього часу, як-от в романі про драматичну й досі не відому історію УПА “Вогненні стовпи”.

“Не шукайте, шановні читачі, у цьому романі прототипів, хоч мені деколи бракло сил відриватися від реалій, серед яких минули моє дитинство й молодість; не уникнув я, звичайно, художніх узагальнень, різноманітних химерій і найзухваліших домислів. Історичні постаті стали в романі подекуди умовними, а видумані, навпаки, зажили, як справжні; марно теж вивчати географію Покуття й Гуцульщини за моїм текстом, хоч я рідко вдавався до віртуальних топонімічних назв, – автор роману менше дбав про геополітичну адекватність, йому хотілося передусім відтворити настрої народу під час боротьби УПА за незалежність України” [2, 513]. А ще автор назвав свій роман спробою “художнього осмислення драматичної історії останніх наших збройних змагань за незалежність” [4, 7].

Іваничук відкрив перед читачами правдиву і тривалий час замовчувану, або ж “перекручену” сторінку героїчної боротьби українського народу проти двох імперій. Та не лише події збройної боротьби УПА на два фронти – з фашизмом і більшовизмом, прочитані у “Вогненних стовпах” заново. Навіть міфи тисячолітньої давності усвідомлюються в новому прочитанні Іваничука. Йорданський святвечір, у який відбуваються події твору, трактується автором як руйнування цієї традиції. “Тож не бралися вже в господинь руки до Святої Вечері, й замерзали на підвіконнях рум’яні пампухи в полумисках, затягувалися в банях пісною осугою окропи над варениками і черствіла кутя в макітрах, бо згадалася мешканцям Сакатури позавчорашня новина: хтось бачив, як на коломийській товарній станції пискляві “штовхачі” заганяли на запасні колії состави пак вагонів із зловісними коминками на дахах” [2, 268].

Творячи новий міф історії на якісно новому історичному ма-

теріалі, Іваничук-письменник розкривається перед нами в новій іпостасі. Водночас немає підстав остаточно стверджувати, що в цьому історичному міфі прозаїка виявляється посмертне життя соціалістичного реалізму. Так само, як і переконувати, що Іваничук повністю позбувся тих кліше, тих штампів соцреалізму, які мимоволі тяжіли над ним у часи соцреалізму, як от “міф про своїх героїв і чужих ворогів”, масовий характер боротьби проти ворога, ситуація компромісу зі злом. Попри все, не можна не зазначити, що і в цьому романі Іваничук залишається залежним від кон’юнктури. А бажання написати роман про повстанців можна водночас розцінювати як реакцію на кон’юнктуру нашого часу. Адже писати про повстанців стало модно, так само як писати за радянської влади про дружбу і боротьбу братніх народів проти ворога.

І все ж, на наш погляд, автору “Вогнених стовпів” вдалося досягти певної мети у зображенні історичних реалій Другої світової війни. За спостереженням Ірини Яремчук, у романі відсутній чіткий поділ героїв на позитивних і негативних [10, 52]. Роман Іваничук руйнує той канон, якого завжди чітко дотримувався, навіть незважаючи на те, що матеріал давав змогу здійснити згаданий поділ героїв з погляду ідеологічного та морального. Звісно, протиставлення героїв є, але це, скоріше всього, з погляду національно-державницьких позицій. Бійці УПА, українські селяни протиставлені чекістам Моліну, Болідові, Шкрупилі, зраднику Йосипу Кобацькому. Нерідко у романі спостерігаємо ситуацію, коли пропащі герої здатні зробити добро, а зло притаманне позитивним персонажам. Тому то, як вважає Ірина Яремчук, “важко “розпарцелювати” поміж добром і злом усіх мешканців твору” [10, 52.] На перший погляд, на цілковитий моральний осуд заслуговує офіцерська повія Агнешка. Проте саме вона розповідає Фросині про Йосипа Кобацького, що зрадив її чоловіка, не підставляє зв’язкових УПА Саломею і Руфіну, хоч як її до цього змушували її радянські “клієнти”.

У “Вогнених стовпах” не знаходимо притаманних творчості Іваничука платонічних стосунків між закоханими, за що автора неодноразово критикували його колеги по перу. Навпаки, герої не відмовляються від тілесної насолоди: Юлія Шинкарук та Іван Захарчук-Буркут, Петро Вакалюк і Ганна, Василь Андрусяк і Ліда. Відтак можна стверджувати, що химерне поєднання еросу з герої-

кою в тетралогії є сміливим експериментом Романа Іваничука.

Автор у романі спростовує міф про своїх героїв і чужих ворогів, який широко використовувався у радянській історичній романістиці. У цій страшній війні усе було набагато складніше. “... Що ж це діється, що люди враз аж так спідліли: продають своїх же за грейцар, а може, ті, котрих убили, зовсім і невинні...” [2, 158]. Ті, кого ми ще донедавна вважали героями, такими насправді не були. Лейтенант радянської армії Шпола був зненацька наляканий бандерівцями в сільській молодиці. Тікав звідти не як хоробрий визволитель, а як гуляка, якого раптом сполохали. Цілою низкою яскравих епізодів автор руйнує міф радянських істориків про червоних воїнів-визволителів, коли НКВС засилав у стан УПА провокаторів, які чинили по селах неймовірні звірства, сіяли в людей недовіру і розчарування. Більшість українців про звірства червоних визволителів дізнаються аж після остаточного падіння більшовицької імперії. “А в центрі людського виру на подвір’ї біля будинку колишнього НКВД, створилася до неба величезна квадратова яма, на дні якої одна попри одну лежали сімдесят відкритих домовин з людськими костями та черепами й посередині – найширша труна з двома зрослими скелетами” [2, 497].

Чимало колишніх українців після завершення Другої світової війни опинилися в еміграції. Автор “Вогненних стовпів” вустами Мирона розмірковує над тією проблемою, яка десятиліттями мучила не одного українського емігранта. “І чи треба, думав Мирон, щоб Потурай доконче повертався в Україну, якщо він устиг прирости до чужої землі й почувається в ній натурально: природність побуту, напевне, сприяє ефективності його діяльності, й ніколи він не вживеться з новими законами, які сформувалися за півстоліття в невідомих для нього умовах життя на рідній землі...” [2, 500].

У розмові з Йосафатом, який докоряє своєму другу і письменнику Мирону, мовляв, про що писатимеш ти, який звик до вуалей, підтекстів великих дуль у кишені тепер, “коли Муза нарешті зірве з обличчя паранджу, як та визволена мусульманка”, автор, очевидно, у першу чергу собі самому собі відповідає: “А нині треба писати прямим текстом про те, що пережив наш народ, щоб наші нащадки не подумали колись, бува, що вільна Україна народилася, немов Афродіта з морської піни” [2, 501]. Глибокі роздуми Романа

Іваничука про мистецтво, національну ідею, призначення письменника, які він по черзі вкладає в уста своїх героїв, зустрічаємо в романі достатньо часто. Для прикладу: “Мистецтво рятує свята перспектива: воно завжди стоїть на шляху до Храму...” [2, 501]. “Національна ідея. Вона для нас – що для юдеїв віра. Ці категорії врятували обидва народи від загибелі...” [2, 502]. “Якщо письменники не зафіксують того, що діялось на нашій землі під час боротьби за незалежність, то далекий нащадок не складе їй належної ціни...” [2, 503].

Важко не погодитися з Іриною Яремчук в тому, що “Вогненні стовпи” є дуже складною, скомплікованою спорудою [10, 53]. Маємо ж бо тут елементи автобіографізму, еротизму, містики, публіцистизму, риси пригодницького, політичного, химерного роману. А ще, як помітила авторка, він генетично споріднений із середньовічним та ренесансним зразками західноєвропейського письменства, з романістикою Івана Франка та Володимира Винниченка та сучасними мистецькими тенденціями.

Водночас, за припущенням Миколи Дубини, у процесі роботи над твором Роман Іваничук зіткнувся з великими труднощами сюжетоскладання через те, що опрацював багатоплановий життєвий матеріал. “Твір не скрізь читається легко, заважають великі періоди, вив’язки складних речень, дещо рихлувата композиція” [1, 2].

Отже, у тетралогії “Вогненні стовпи” Романа Іваничука спостерігаємо ознаки палімпсестного письма, подані через переосмислення історичних подій та фактів або ж нове їх прочитання, розвіювання міфів та стереотипів у літературі. Це твір, де стираються грані між реальним та ірреальним. Роман генетично споріднений з попередньою традицією творення історичного роману та сучасними мистецькими тенденціями в літературі. А поєднання високого з низьким, масового з елітарним демонструє нову постмодерну іпостась майстра сучасності.

## Література

1. Дубина М. Осмислюючи правду минулої війни: Про новий роман-легенду Р. Іваничука // Літ. Україна. – 2000. – 6 листопада. – С. 2.
2. Іваничук Р. Вогненні стовпи: Тетралогія. Видання друге, допо-

внене. – Львів: Літопис, 2006. – 516 с.

3. Іваничук Р. Дороги вольні і невольні: Спогади. – К.: Укр. Письменник, 1996. – 166 с.

4. Іваничук Р. Заклинання мольфара // СІТІ ЛАЙФ. – 2007. – № 2. – С. 7–10.

5. Іваничук Р. Не щоденний щоденник. – Львів, "Літопис", 2006. – 216 с.

6. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі: [Про повість Р. Іваничука "Вогненні стовпи"] // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 37–43.

7. Підпригора С. Художня рецепція комплексу Валенрода у романному триптиху "Вогненні стовпи" Романа Іваничука // Українська література в загальноосвітній школі: Науково-методичний журнал. – Київ, 2005. – № 10. – С. 7–10.

8. Сковронек А. Найзухваліший Дон Кіхот: [Про роман-легенду "Рев оленів нарозвидні" Р. Іваничука] // Київ. – 2001. – № 5–6. – С. 149–152.

9. Яковенко Н. Одна Клію, дві історії // Критика. – 2002. – № 12. – С. 12–14.

10. Яремчук І. Але найбільша з них – любов: [Про прозаїка Р. Іваничука] // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 46–54.

УДК 82-95

Гнатюк М.І.

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА, ЇЇ ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ

*У статті автор розглядає літературну критику як одну з галузей літературознавства. Основна увага звернута на Франкове трактування літературної критики, його орієнтацію на найголовніші європейські теоретичні засади літературної критики, які мали вирішальний вплив на позиції І. Франка-критика.*

*The author analyzes literary criticism as one of the branches of the literary studies. Particular attention is paid to Franko's views of literary criticism, his orientation on the modern European theoretical tendencies in the literary criticism and their influence on I. Franko's critical point of view.*

На зорі існування мистецтва як форми суспільної діяльності постало питання про первісну оцінку будь-якого мистецького полотна. Така оцінка, яка висловлювала критичну думку про той чи інший мистецький твір, була важливим фактором не тільки аксіологічного буття твору, але й стимулювала дальший розвиток художньої літератури, як і інших видів мистецтва. Літературна критика з самого свого виникнення є самоусвідомлення літератури як явища суспільного життя. “Вона виявляється як соціальна діяльність, бо критики стежать за літературним процесом, читають нові твори, відбирають найкращі з їх погляду для передруку, організовують дискусії, пишуть власні різножанрові праці, публікуючи їх у загальній і спеціальній пресі, ведуть навколо таких творів полеміку тощо”<sup>1</sup>.

Сьогодні існують різні думки щодо початків літературної критики як однієї з важливих галузей літературознавства. Дослідники

<sup>1</sup> Гром’як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття) // Тернопіль: підручники й посібники, 1999. – С. 7.

вважають, що першим літературним критиком був Аристотель, інші дотримуються думки, що перші професійні літературно-критичні судження належить французькому теоретикові літератури Нікола Буало, автору всесвітньо відомого твору “*L'art poétique*” (1674). Саме від цього твору дослідники починають літочислення професійного заняття критикою, завданням якої є давати первісну оцінку творам літератури і мистецтва. Так чи інакше, літературними критиками вважали себе також Г.-Е.Лессінг, Гегель, Гердер. Тільки у XIX ст. відбувся поділ науки про літературу на три основні галузі: історію літератури, теорію літератури та літературну критику. Зв’язок цих літературознавчих дисциплін між собою був настільки очевидним, що важко вирізнити суть кожної із них. Теорія літератури, яка встановлювала загальні закономірності розвитку цієї галузі літературознавства, виникала на основі літературно-критичного прочитання твору. Вона давала також інструментарій для літературного критика чи історика літератури, завданням якого було дати аксіологічний висновок про той чи інший мистецький твір. Таким чином, зв’язок кожної з цих галузей науки про літературу був очевидним.

Специфіка літературної критики як окремої галузі літературознавства почала вивчатися у XIX ст. Від Буало, Лессінга, Гегеля до російських дослідників літератури (В.Белінський, О.Герцен, М.Добролюбов, М.Чернишевський, Д.Писарев) ця проблема стала основою не тільки критичної практики про літературні твори, але і самооцінки свого іманентного існування.

Уже у другій половині XIX ст. предметом вивчення науки про літературу стає не тільки теорія критики, але і її історія. У Німеччині, Росії дослідники намагаються вивчати літературну критику як історію її напрямів, шкіл, течій, зміну оцінок та інтерпретації літератури, а вже пізніше – подати історію творчого шляху видатних літературних критиків.

Вукраїнському літературознавстві проблеми теорії та історії критики так чи інакше розглядалися у працях М.Костомарова (“Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке” – 1843-44), П.Куліша (“Характер и задачи украинской критики” – 1860) та ін. Саме П.Куліш, якого С.Єфремов вважав першим професійним літературним критиком в Україні, звертав увагу на взаємозв’язок



та близькість літератури та критики. П. Куліш, за словами М. Зерова, – центральна засада у вивченні українського письменства 40-60-х років. Поет і прозаїк, етнограф і критик, видавець, літературний ініціатор – він причетний до всіх помітних літературно-громадських заходів 40-х рр. і відіграє головну роль наприкінці 50-х – на початку 60-х”<sup>2</sup>. У статті “Характер и задачи украинской критики” П.Куліш вперше поставив завдання осмислення засобів аналізу літературного твору, методів полеміки у літературно-критичній статті. У літературній критиці П.Куліша зустрічаємо такі синтетичні жанрові форми – трактат, передмова, післямова, критика у формі художнього твору. У 60-х роках ХІХ ст. відбувається формування загальноприйнятих жанрів літературної критики – рецензії, літературного портрета, проблемної статті, літературно-критичного листа. Літературно-критична діяльність І. Білика, М. Драгоманова, О. Терлецького – наступний етап у розвитку літературної критики в Україні. Як справедливо зазначає І. Дорошенко, “критична діяльність Білика, Драгоманова, Терлецького готувала ґрунт для появи Франкової реальної критики, що відповідала потребам громадського і літературного життя”<sup>3</sup>.

Один із глибоких дослідників літературно-критичних поглядів І. Франка, І. Дорошенко стверджував, що уже з 80-их рр. ХІХ ст. І. Франко заперечував теоретичні основи власне галицької літературної критики, її догматизм, естетичну схоластику, суб’єктивізм і безпринципність. Свої міркування автор монографічного дослідження (“Іван Франко – літературний критик” – М. Г.) підтверджував аналізом праць О. Партицького, О. Огоновського, М. Подолинського, Г. Цеглинського, а також П. Куліша”<sup>4</sup>.

Найвищим досягненням літературознавчої думки в Україні стали теоретико-літературні та літературно-критичні праці Івана Франка. У працях вченого питання літературної критики у кінці ХІХ ст. починає розглядатися під кутом зору її теорії. Специфіка критики аналізується ним як галузь суспільної діяльності, завданням

<sup>2</sup> Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. // Зеров М. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 185.

<sup>3</sup> Дорошенко І. Іван Франко – літературний критик. – Львів: ЛДУ, 1966. – С. 25.

<sup>4</sup> Корнійчук В. Мов органи у величному храмі: Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – С. 256.

якої є формування естетичних смаків читачів. Наукову діяльність, поетичну та літературно-критичну творчість І. Франко розуміє як намагання сугестувати, навіювати свої думки іншим. Літературний критик на відміну від науковця чи письменника сугестує свої думки іншим, даючи первісну оцінку твору і мистецтва. Найефективнішою з точки зору навіювання своїх думок вчений вважає поетичну творчість: “Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...”<sup>5</sup>

Для вченого, який користується набутками людської думки, основною метою діяльності є розширення діапазону знань. Його метою є поглибити “розуміння механізму, яким сплітаються і доконуються явища”<sup>6</sup>. Натомість діяльність критика має паралітературний характер, тобто критик своїм інтелектом пояснює хід думок творців мистецьких явищ. І.Франко вперше в українській науці про літературу звернув увагу на специфіку критики, яка з одного боку має риси наукової студії, а з іншого – своїми спостереженнями наближається до художнього узагальнення, тобто має риси чисто мистецького явища. І. Франко на рубежі XIX-XX ст. розумів критику як прикладну естетику, яка стала особливо у II пол. XIX ст. поетичною критикою (І. Тен, Г. Брандес). Критика стає поетичним аналізом, аналізом з поетичними зацікавленнями не стільки філософією, скільки поетикою художнього мислення. Франкова критика, значну увагу приділяючи естетичним проблемам, все настійніше проводить аналіз структури художнього мислення як факту національної свідомості. Саме І. Франко аналізує літературні факти як процес цілісного явища культури, мисленнєвої діяльності на естетичному рівні.

Специфіка критики ґрунтовно на той час розроблялася французькими дослідниками. Ж.Леметр писав: “Зовсім очевидно, що,

<sup>5</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 45-46.

<sup>6</sup> Там само. – С. 46.

як і всякий писатель, критик мусить вкладати в свої твори свій темперамент і свої погляди на життя, бо він своїм розумом описує розум інших.... Значить, критика є так само особистою, так само релятивною і через те (?) так само цікавою, як і всі інші роди літератури”. Таким чином, французький дочлідник, а за ним і І.Франко вважають, що літературна критика з одного боку є науковою дисципліною, яка використовує засоби чисто наукового аналізу, а з іншого – подібно до прози, поезії, драматургії є галуззю літературної творчості. Проте І.Франко, на відміну від Ж.Леметра, акцентує увагу саме на науковому характерові критики. На думку українського вченого, чим більше науковими будуть аргументи критика, тим ліпшими будуть остаточні наслідки його діяльності. Що ж до Леметрових слів про суб’єктивний характер критики, то згідно з позицією І.Франка все залежить від його (критика) критичного таланту. Суперечливість поглядів Ж.Леметра на критичну діяльність вчений побачив у його словах “як доктрина – вона несолідна, як наука недокладна і, мабуть, іде попросту до того, щоби зробитися штукою, користуватися книжками для збагачення і ублагороднювання своїх вражень”<sup>7</sup>. Таке твердження про суб’єктивний характер критики веде до нівелювання її основних висновків. Так, критична думка у Франції кінця XIX ст. дуже часто замість утвердження здорових суспільних ідеалів проголошувала суб’єктивні враження (Ж.Леметр), безідейно-догматичні думки (Ф.Брюнетьер). При цьому блискуча мистецька форма цих критичних виступів приховувала їх ненауковий характер. Такі підходи до критики вели до її нещирості. І.Франко приводить обурливий приклад віденського літературного критика Германа Бара, який у часописі “Die Zeit” високо підносить французького поета Поля Верлена, а у приватних розмовах називає його нікчемою.

Аналітичний характер літературної критики пов’язаний із потребою йти не від готових літературних догм до твору, а навпаки, на основі конкретного аналізу окремих частин твору та синтетичних висновків вибудовувати свої теоретичні постулати. До цієї думки спонукає І.Франка досвід давньогрецького філософа та “першого літературного критика” (І.Франко) Аристотеля: “...Арис-

---

<sup>7</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 48.

тотелева поетика була не догматична, а індуктивна: до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії. Що пізніші віки брали Аристотелеві правила як догми і прикрюювали до них пізніші твори, зложені серед інших обставин, се ще не робить Леметрового висказу правдивішим"<sup>8</sup>.

Специфічні особливості критики значною мірою відрізняють її від історії літератури. У французьких критиків змішування цих двох галузей літературознавства стало правилом літературного життя. Але історія літератури, на відміну від літературної критики, враховує ряд тих факторів суспільного та літературного життя, які не може враховувати літературна критика. Історик літератури мусить чекати "аж критикований автор умре, аж будуть видані всі його твори, листи, документи про його життя, спомини його знайомих і ворогів"<sup>9</sup>.

Думки Леметра про суб'єктивізм у критиці вели до появи такого специфічного жанру, як імпресіоністичний портрет письменника. В цьому випадку критик міг вигукнути зовсім догматичні і немотивовані слова: "Sic mihi placet". Проблема розрізнення літературної критики та теорії літератури у працях І. Франка набула широкого трактування. Історію літератури І. Франко розуміє як галузь літературознавства, яку витворила культурно-історична школа. При цьому на відміну від літературної критики історія літератури своїм завданням має стати історією духового життя певного народу.

Історико-літературні студії використовують літературно-критичний матеріал, намагаючись синтезувати різні підходи до критичних студій. В російській критиці це проявилось досить своєрідно: так один із найоригінальніших російських критиків В. Белінський підходив до оцінки літературних творів, виходячи з філософічних та естетичних принципів, Ф. Буслаєв вносив етнографічний елемент до студій над історією літератури, Тихонравов і Пипін звернули увагу на міжнародні елементи в старій літературі і дали почин до порівняльних історико-літературних студій, тоді як Достоевський, Чернишевський і Писарєв найосновнішим

<sup>8</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 50.

<sup>9</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 51.

ставили принцип суспільної утилітарності при оцінюванні літературних творів. При цьому у візантійській традиції першими історико-літературними оглядами були індекси книг “правдивих і заказаних”, які були перенесені на Русь з Болгарії. Як і російський літературознавець О. Пипін, І. Франко вважав, що такі індекси книг до Болгарії прийшли з Візантії, а на Русі вони (індекси – М. Г.) значною мірою перероблювані та доповнювані не з науковою метою, а для справ церковно-канонічних. Так, вважає І. Франко, “Історія російської літератури” О. Пипіна “огріта теплим чуттям любові до рідного народу і його духовного розвою, збудована на широкій основі, се не так історія літератури в тіснім значенні сього слова, як радше історія російського духовного розвою, ілюстрована в першій ряді пам’ятками російського письменства”<sup>10</sup>. І. Франко надзвичайно високо ставив О. Пипіна як дослідника. Водночас він бачив хиби історико-літературних праць цього дослідника. Окремі хаотичні уступи його (Пипінової – М. Г.) “Історії російської літератури” І. Франко пояснює тим, що книга О. Пипіна “зложена зі статей, що були писані й опубліковані в “Вестнике Европы” ще від 1875 року з великими перервами і при різних нагодах, а зводячи їх разом в одну цілість, автор не мав часу вирівняти нерівності викладу, повикидати повторення і позаповнювати люки”<sup>11</sup>.

Початки літературної критики І.Франка пов’язані з його орієнтацією на “реальну критику” М.Добролюбова, суть якої полягала у трактуванні художнього твору як дзеркального відображення суспільного життя. У 90-х роках ХІХ ст. І.Франко відходить від добролюбівського трактування завдань критики. Найгрунтовніше ці проблеми знайшли свій вияв у його трактаті “Із серетів поетичної творчості”(1898). Якщо раніше І.Франко, ідучи за М.Добролюбовим, вважав, що літературний твір є проявом дійсного життя, то тепер вчений заперечує цю думку, вважаючи, що в такому разі підхід до літературного твору, як і до газетярської новинки, має бути однаковим, що не відповідало тодішньому Франковому розумінню завдань літератури. Йдеться про те, що

<sup>10</sup> Франко І. А. М. Пипін. История русской литературы // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 337.

<sup>11</sup> Франко І. А. М. Пипін. История русской литературы // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 339.

“реальна критика” не приділяє належної уваги художнім засобам естетичного впливу на читача. У трактаті І.Франко ставить питання, чи твір, що правдиво відображає пересічну дійсність, буде естетично довершеним? Чи може автор малювати явища виняткові, людей вигаданих і за більш або менш вигаданих обставин? На ці питання вчений відповідає так: “На се всереальна критика не дає ніякої відповіді. На ділі ж, оскільки вона розвивалась була в Росії в 50-х -60-х роках, се була переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики. Як пропаганда вона мала своє велике значення; як літературна критика вона показала ся далеко не на висоті своєї задачі”<sup>12</sup>.

Полемізуючи з М.Добролюбовим, вчений стверджує, що пересічний літературний твір, який правдиво відображає дійсність, не можна вважати важливим фактором літературного життя. Таким чином, у кінці XIX ст. І.Франко, не заперечуючи важливого суспільного значення літератури, вважав її вже не пропагандою суспільних ідеалів, а проявом естетичного і духового життя народу. При цьому естетичне значення літературного твору визначальним при його оцінці. Політичні, соціальні, релігійні ідеї, які не є основою літературно-критичного мислення, можуть бути об’єктом дослідження. Літературний критик, однак, може обійтися без дискусії над цими питаннями.

Відносини мистецтва до дійсності, причини естетичного задоволення від твору мистецтва, наявність таланту у письменника і сила цього таланту – це і є, на думку І.Франка, основний предмет літературно-критичних студій кінця XIX- початку XX ст.

Отже, у трактуванні завдань літературної критики того часу основний аспект, на якому наполягав І.Франко, є науковий підхід до трактування літературного твору, який пов’язаний із зверненням літературної критики до суміжних наук, як-от естетика та психологія. “Літературна критика мусить бути, по нашій думці, попереднього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тим методами наукового досліджу, якими послугується сучасна

---

<sup>12</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 52.

а п с и х о л о г і я”<sup>13</sup>. І. Дорошенко вважав, що на рубежі XIX-XX ст. у І. Франка склалася струнка система поглядів на літературну критику, вона постійно розвивалася і вдосконалювалася. Поза тим, вчений слушно визнавав, що же на 90-ті роки Франко далеко відійшов від “реальної” критики, адже у цей час “висунув на перший план естетичний аналіз і пропагував його так наполегливо, що він заступав собою іноді інші складники”<sup>14</sup>.

Зв’язок літературної критики з естетикою, на чому наголошував український вчений, виявляється досить своєрідно, адже літературно-художня критика – це естетика в дії, яка втілюється в художніх оцінках конкретних літературних творів. Уже тоді І.Франко розумів, що літературна критика будується на основі певної естетичної системи, вона поєднує в собі теорію та художню практику. Літературна критика того часу, як і сьогодні, розробляла одну чи декілька галузей мистецтва, здебільшого не охоплювала всіх його видів, як це робить естетика. На думку І.Франка, чим ширшим було охоплення критикою різних видів мистецтва, чим глибшим був критичний аналіз, тим тісніше літературна критика змикалася з естетикою.

Літературна критика у кінці XIX ст. ставила передусім питання дослідження змісту літературного твору, його соціальної суті, яка у художньому полотні втілена у специфічний спосіб. Вона була засобом пізнання твору за допомогою життя. Тому літературна критика була і залишається важливим чинником у взаєморегулюючій системі красного письменства та суспільства.

Ще однією з важливих проблем, яку ставила теорія, були стосунки літературної критики з певною системою поглядів на суспільство. На думку дослідника, літературний критик є не ментором, а людиною, яка ділиться своїм досвідом бачення та прочитання твору. Таким чином, І.Франко дотримувався первісного розуміння слова “критик”, яке на сьогоднішній день фактично втратило своє значення. Що стосується зв’язку літературної критики та певної суспільної ідеології, то він очевидний. Ідеологія є системою уяв-

---

<sup>13</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 53.

<sup>14</sup> Дорошенко І. Іван Франко – літературний критик. – Львів: ЛДУ, 1966. – С. 71.

лень про світ, як певний припис моральних істин. Зрозуміло, що без впливу ідеологічних приписів літературна критика не може існувати. Ці істини стали основою для практичної реалізації зв’язку ідеології і критики у літературно-критичних статтях І. Франка кінця XIX – початку XX ст. Саме з постаттю І. Франка в Україні усталилися основні жанри, які до нього у літературній критиці були ледь накреслені. В часи І. Франка в літературній критиці усталилися певні жанри, які беруть початки ще у класичній спадщині: рецензії-есе, широка проблемна рецензія, проблемна та полемічна стаття, літературний огляд, серія літературних портретів, розгалужені монографічні праці і т.і. Свою літературно-критичну діяльність І. Франко почав від жанру рецензії, яку трактував як жанр первісного реагування на літературний твір. Проте висновки від прочитаного, на його думку, не могли перебувати в рабській залежності від прочитаного.

Як справедливо вказує І. Дорошенко, “рецензія була тим жанром, що започаткував діяльність І. Франка-критика. “Літературні письма”, “Слівце критики”, “Новь І. С. Тургенєва”, “Сербські народні думи й пісні”, – ці рецензії вперше виявили критичний хист автора на сторінках “Друга”, причому вже тоді стали очевидними його вміння та здатність висловлювати цікаві й цінні думки, безвідносно до того, чи були цікавими й серйозними твори, що послужили предметом обговорення”<sup>15</sup>.

Характерно, що І. Франко від початку і до кінця свого творчого шляху відповідально ставився до написання рецензії. “Рецензія – оперативний жанр, що має свою специфіку, але найкраще, коли ця специфіка не тяжіє над автором у вигляді обов’язкових параграфів, яких він будь-що повинен дотримуватись. За формою рецензії І. Франка надзвичайно різноманітні, не визнають ніякого стандарту, багаті різновидами, завжди конкретно цілеспрямовані і залежно від цього емоційно забарвлені та насичені образним словом”<sup>16</sup>. Поруч з рецензією у літературній критиці літературно-критична стаття є найтипівішим жанром літературної критики, зокрема журнальної. Для І. Франка стаття-огляд (“Українська література”, “Українська

<sup>15</sup> Дорошенко І. Іван Франко – літературний критик. – Львів: ЛДУ, 1966. – С. 130.

<sup>16</sup> Там само. – С. 170.



література в 1888 році”, “Українська література за 1868 р.”, “Українська література за 1899 рік”, “З останніх десятиліть XIX ст.”) стали візитними картками української літератури в іномовному світі. За ними нашу літературу пізнавали у польськомовному, німецькомовному, чеськомовному світі. Це були не просто описово-інформативними річними оглядами, а й проблемно-тематичними, іноді полемічними, яким передували рецензії-огляди з інших позицій. Найбільшого значення у літературно-критичному дискурсі І. Франка належить проблемним статтям І. Франка про творчість Т. Шевченка, яких у творчому доробку письменника і вченого більше тридцяти.

І. Франкові в українському літературознавстві належить пальма першості в утвердженні та теоретичному обґрунтуванні літературного портрета. Переважна більшість літературно-критичних портретів вченого, друкованих на сторінках періодичних видань: “Літературно-науковий вістник”, “ЗНТШ” у популярній формі висвітлювали життєвий і творчий шлях письменника, художні особливості його творчої манери, поетики, стилю. На основі документальних матеріалів (епістолярій письменника, мемуарів, щоденникових записів) І. Франка у надзвичайно жвавій формі розкривав основні етапи становлення і зростання письменника, простежував еволюцію його стилю, всієї системи митця. Такі риси притаманні таким літературним портретам дослідника 90-их рр. XIX ст.: “Леся Українка”, “Анатоль Свидницький”, “Юрій Брандес”, “Лев Толстой” та ін. Навіть якщо у деяких літературних портретах вкралася певні помилки фактичного характеру (“Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність”) такі праці мають своє значення, фактичні помилки, які побачив А. Кримський у цій праці І. Франка, не зіпсули загального ґрунтовного дослідження творчості середньовічного письменника.

Про те, що саме такі теоретичні засади літературної критики І. Франко культивував у кінці XIX ст. свідчать його літературно-критичні статті того часу, як от “Слово критики”(1896), літературний портрет “Леся Українка”(1898???) та оглядова стаття “З останніх десятиліть XIX віку”(1901).

УДК 82.09 (477)

Годунок З. В.

## СИМВОЛІЧНА ФУНКЦІЯ КОЛЬОРУ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО

*Стаття акцентує увагу на проблемі колористики у прозі письменника доби "розстріляного відродження" М. Хвильового. Кольори у художніх творах цього автора тлумачаться у зв'язку з іншими елементами прози (напр., хронотопом, ставленням героїв до світу і до себе в ньому тощо) і як такі, що мають певне символічне навантаження, а не як щось просто притаманне певним об'єктам.*

*The article focuses upon the system of colours of the prose by the writer of the era of the Shot Renaissance M. Chvylovyy. The colours of the belletristic works by the writer are showed in their correlation with other different elements of the prose (chronotopos, attitude of a hero to the world and himself in this world etc.) and have symbolic senses and not as something that is characteristic in description of some objects.*

Художня проза М. Хвильового цікавила своєю неординарністю науковців ще із часу своєї появи. Інтерес до неї не втрачається й дотепер.

В основному дослідники визначають твори письменника як такі, що написані в імпресіоністичній манері. Серед них В. Агеєва [1, 2], Я. Поліщук [6], О. Вісич [3], Н. Кравченко [5] та ін. Проте у прозі М. Хвильового можемо помітити яскраво виражені риси такого авангардистського напрямку, як експресіонізм. Більше того, можна говорити про взаємозв'язок імпресіоністичної та експресіоністичної поетик у творчості письменника, при якому імпресіонізм постає до певної міри службовим елементом для творення поетики експресіонізму.

Таким чином, метою нашої статті є встановлення цих взаємозв'язків, що здійснюється на основі системи кольорів, вживаних у текстах творів письменника.

Вочевидь, саме через те, що імпресіонізм як напрям мистецтва сформувався, в першу чергу, в живописі, естетична функція кольо-

рів значно поглиблюється і стає чи не домінуючим засобом подачі вражень героїв М. Хвильового.

Кольори, які повинні б показати настрій і переживання людини, набирають іншого, часто глибоко філософського значення, перетворюючись у кольори буття, тобто вони стають, по суті, символами, якими кодуються ті чи інші явища життя людини як такої і життя людини в рамках комуністичного суспільства.

Найпопулярнішим є, звичайно голубий (блакитний чи синій) колір, який фігурує і в назві збірки письменника “Сині етюди” (1923) і який стає символом тієї “загірної комуні”, тієї “невідомої далі”, до якої так прагне М. Хвильовий.

Голубий колір стає уособленням вимріяної країни рівності та справедливості, тобто того, за що боролися у громадянській війні, утверджуючи ідею комунізму, і разом з тим це та омріяна Україна, що стане провідником і могутнім чинником азіатського ренесансу: *“І дивився Карк на небо: там голуба безодня, там кінчається життя, а стени України теж голубі – асоціація з небом. Думав: – Чого так вабить туди – там же смерть? Може, тому, що голуба?”* [7; 48].

Цікаво, що автор розуміє приреченість, нездійсненність своїх мрій, але свідомо йде до мети, незважаючи на те, що його чекає смерть; навіть більше – складається враження, що редактора Карка і вабить саме смерть як своєрідна втеча від сірих (див. далі) буднів і від тієї системи комуністичного режиму, що міцними лещатами стискує економіку і культурне життя України і – чи не найбільше – свідомість та свободу людини.

Важливо в цьому контексті зазначити, що смерть, з одного боку, є ще й кроком до воскресіння, не фізичного воскресіння героя, якщо говорити, наприклад, про Анарха із “Повісті про санаторійну зону”, а швидше піднесення ідеї “загірної комуні” на якісно новий рівень, віри у її реальне здійснення.

Не можна оминати й того факту, що саме голубий (чи синій) колір є виразником життя як такого: *“... Тоді в голові мудро, тоді в серці мудро, тоді я цар життя, і моя голова підпирає темно-синю височінь”* [7; 58] чи *“Окупація – слово не наше, і прийшло воно з темних країв, щоб захмарити наше блакитне небо... Не голубіють дні”* [7; 162].

Зважаючи на часовий план творів М. Хвильового, саме голубий колір є символом майбутнього, до якого прагнуть герої і яке, як

уже зазначалось, можна досягти в умовах антинаціонального, антигуманістичного комунізму лише через смерть, чи то через втечу від сірої нудної дійсності. Таким чином мусимо охарактеризувати ще один із кольорів гами прози письменника, а саме сірий.

Якщо звернутися до “Повісті про санаторійну зону”, помітимо, що саме тут сірий колір знаходить найяскравіше своє відображення як символ теперішнього часу, що став пасткою для героя, який провів усе своє життя у боротьбі за ідеал “загірної комуни”; не маючи змоги зреалізувати його, герой опиняється у санаторійній зоні, виходу з якої нема і бути не може: *“Темою її оповідання були наші сірі санаторійні “будні”, що з їх кола вона шукала виходу”* [7; 508], *“... де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик – цієї проблеми ще ніхто не розв’язав. Сестра Катря гадає, що навіть уплутавши сюди Шпенглера, Бергсона, революцію, кохання й мільйон інших дрібниць, можна здобути тільки одну мовчазну стіну, перед якою й буде стояти мисль”* [7; 508]. Дуже яскраво ситуацію буднів вималювано також в оповіданні “Редактор Карк”: *“... в кімнаті тихо, домовинно ... є “сьогодні” і нема “вчора” – далекого, несподіваного, великого...”* [7; 49].

Цікаво, ці самі герої, які в минулому були незамінними, могутньою силою боротьби за голубі мрії (що зматеріалізувались у сіру нудну дійсність), тепер стали непотрібними режимові, автоматично перетворились на зайвих та шкідливих людей: *“... я і зайвий, і шкідливий чоловік. Раніше, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі”* [7; 512].

Треба сказати, що найчастіше сірий колір, як уже було помічено вище, вживається у творах М. Хвильового зі словами “нудний”, а також “будні”, які ще більше увиразнюють картину життя колишнього борця, а сьогоdnішнього, наприклад, старого газетяра, якого *“за два дні ... забули”* [7; 212]. Власне, подібні мотиви зустрічаються і в інших творах письменника: “Синій листопад” (*“Стіни дивились сіро й похмуро”* [7; 121]), “Чумаківська комуна” (*“... навкруги комуни сіро ...”* [7; 130]), “Елегія” (*“... небо стояло в сірій сорочці будня”* [7; 207]) тощо.

Дуже яскрава асоціація із сірим кольором, саме в цьому плані, виникає при використанні М.Хвильовим образів “тоски” і “грусті”, які теж є важливими характеристиками часу теперішнього, в

якому не так живуть, як опиняються герої: *“Будні приймаю і серцем, і розумом. Але все-таки – тоска”* [7; 110], *“... А зараз дощ і болить серце. “Север”. “Грусть”. P.S. Через годину повішусь”* [7; 204] (знову звернемо увагу на образ смерті, що являє собою спосіб втечі від буднів і – сірого кольору, відповідно).

Вище вже неодноразово згадувалась боротьба, але боротьба як своєрідний атрибут чи характерна особливість минулого. Деякою мірою можемо говорити про ідеалізацію цього ж таки минулого, в якому запальна, надмір емоційна (чи нервова) особистість здатна самореалізуватися, оскільки, з одного боку, забезпечує собі вихід збурених емоцій, а з іншого – бореться за високу ідею, в яку насправді вірить.

Власне, червоний колір стає уособленням боротьби як такої у творах М. Хвильового:

*“... наші прадіди теж у цей час бігали тічкою, а наша кров – прадідівська, червона і теж горить”* [7; 36],

*“А все-таки вклоняюсь тобі, мій героїчний народі! Твою кров’ю ми окропили три чверті пройденої нами путі до соціалізму”* [7; 60],

*“Тоді йшла весна. Зачалась дико, божевільно, надзвичайно – пожарами. З далеких курганів республіки на лоні сизої безвісті палахтіли заграви...”* [7; 98] ( у цьому контексті образ весни можна якраз ототожнити з революцією) тощо.

Як вказує у своїй праці *“Червоне” і “Сине”*: драма пріоритетів постреволуційного ренесансу” О. Вісич, *“письменник не цурався червоного кольору, що для нього був “символом прогресу і боротьби”*. Однак він рішуче не приймав *“червоної халтури” та “червоної юшки” в красному письменстві*” [3; 1]. Таким чином можна сказати, що не завжди червоний колір у творах М.Хвильового є *“позитивним”*. У цьому ключі варто згадати повість *“Сентиментальна історія”*, де героїня Б’янка, яка так прагне неба, все ж опиняється у *“сірій буденичині”* і червоною плямою своєї крові на простирадлі немовби кричить на увесь світ, що не дійде до голубої мрії, бо її уже знищено: *“Наді мною, очевидно, стояло м’яко – голубе ранкове небо, але я його не бачила”* [7; 326].

*“Символічна кровава пляма на простині засвідчує остаточну перемогу червоного над синім, що, на відміну від численних своїх сучасників, М.Хвильовий сприймає не як благо, а як поразку по-*

ривів до свободи перед жорстокою реальністю доби” [3; 1]. Тобто мова йде про своєрідну капітуляцію героїні перед часом, що придушує голубе: *“Я йому мовчки показала на кров (мені на мить блиснула розрубана голова товаришки Уляни) і сказала, усміхаючись: – Це рештки моєї невинності ... Забери, коли хочеш. – Я круто повернулась і пішла в свою установу”* [7; 326].

Надзвичайно яскраво ці три основні кольори гами М.Хвильового як характеристики часу життя героя і, власне, життя самого письменника відображені в окремих фрагментах твору “Редактор Карк”: *“... моя голова підпирає темно-синю височінь”* [7; 58] – голубий, синій; *“... сунула непереможна жажна стихія: степова пожежа... А потім буде дим. Крізь дим вирисовується дірка на чолі”* [7; 58] червоний, сірий (знову помічаємо образ смерті, що “притаманний” сірій дійсності). Про часовий план у прозі М. Хвильового говорить і науковець Я. Поліщук: *“...і він сам (М. Хвильовий), і його герої позбавлені почуття реальності, сьогодення, їх ідеальний простір самореалізації пов’язується з минулим або з майбутнім”* [6; 156].

Важливими кольорами із гами творчості М. Хвильового є чорний та білий як виразники явищ життя більшою мірою негативного характеру. Власне, найчастіше вони символізують дороги, чи то шляхи, які обирає кожен у своєму житті, причому в обох випадках шляхи ці є однаково складними, у першу чергу, з психологічної точки зору.

Чорний колір найчастіше є символом смерті, але смерті далеко не рятівного характеру, не тієї, що передбачає воскресіння ідеї-мрії. Найяскравіше чорна смерть спостерігається у новелі “Я (Романтика)”: *“Це новий синедріон, це чорний трибунал комуни”* [7; 269], *“... біля чорного трибуналу комуни стоїть гнітюча мовчазність. Так: будуть сотні розстрілів, і я остаточно збиваюся з ніг!”* [7; 273], *“Він хоче подалі від цього чорного брудного діла? Він хоче витерти руки і бути невинним, як голуб”* [7; 274], – але й зустрічається в інших новелах та оповіданнях письменника: *“Життя”* (*“Лиси були нудні й жорстокі, чорні, як смерть, вишкірялись навіть”*) [7; 39], *“Синій листопад”* (*“Вадим заплющив очі й важко дихав. Блідне лице зовсім йому почорніло”* [7; 118]) тощо.

Білий колір, будучи антиподом чорного, за законами логіки, у прозі М. Хвильового також є символом далеко не легкого життєвого шляху героїв: вкритого снігами, мерзлотою, заметами хурто-

вини і вітрами: “...за дубом причаїлась тиша. І промерзла чужа земля. І все було чуже – і земля, і межі, і квартали, і кучугури, і дальні степові огні” [7; 211].

У цьому контексті не можливо не вказати на трагічність світовідчуття письменника, який бачив, що людина у ситуації, в якій опинились мільйони з часів громадянської війни, не може знайти щастя в житті, оскільки революції принесла в жертву найцінніше – долю.

Образ смерті є поширеним у творчості М. Хвильового. Одним із проявів його в колористиці прози письменника є жовтий колір, що найчастіше пов’язаний з такими образами, як дорога, порожнеча, пустеля, де все і скрізь – мертве: “Дорога спокійно відходить, і на ній порожньо. Мабуть, скоро зажовтіє листя...”, “А в цій книзі лист із берези, пожовклий (Може, берези вже й нема...)” [7; 213], “Далі відходила в зелено – лимонну безвість мертва дорога” [7; 282].

“Найпозитивнішими” з кольорів гами творчості М.Хвильового є золотий та срібний, що символізують все найбагатніше, найгуманніше, найбільш людське, що є у кожному з людей, у кожному з героїв творів. Надто яскраво це проявляється саме в новелі “Я (Романтика)”, де саме срібна сльоза є чимось на зразок атрибута матері Марії, що уособлює все добре і чисте на протигагу чорному трибуналові: “Мати каже: “Надходить гроза!” І я бачу: в її очах стоять дві хрустальні росинки” [7; 268], – проте знаходимо ці кольори і в інших творах письменника: “Колонії, вілли...” (“Легенький золотий сум... Чебреці, чебреці...” [7; 45], “... Ставок думав золоту пісню...” [7; 46]), “Кіт у чоботях” (“А от гаптувати – це яскраво, бо гаптувати: вишивати золотом або сріблом” [7; 62]) та ін.

Зелений колір є, так би мовити, кольором фону й особливо філософського значення не має. Проте в новелі М.Хвильового “Синій листопад” він фігурує досить часто, причому в різних варіаціях. “Стос запавної сосни(гірлянди робити) і гірські трави” [7; 110] на фоні “голого чорнозему” чи стін, у які “глухо входили цвяхи” і серед яких мусив помирати Вадим, що “виглядав чорно”, безперечно, є символом життя. Дещо інше значення зелений колір має у таких випадках: “Марія знітилась на колоді – крапка. Зелений вугіль і в огниці, і в її зіницях. Теж у шинелі” [7; 110], “... Марія – крапка. Збіглась у грудку, й не видно. А зіниці й білки зеленіють” [7; 111]. Власне, з тексту новели розуміємо, що цей колір символі-



зує “тоску” і “будні”, в яких опинились герої твору.

Крім того, у деяких випадках зелений колір постає символом азіатського ренесансу, що є одним із принципів, проголошених М. Хвильовим під час літературної дискусії 1925-1928 рр.: *“І тоді в аулах моєї голубої Савойї стояв гул. Через перевали, з азіатського степу, з глухої тайги, летіли: депеша за депешою. О Мартінесе Сієрра!.. [7; 252].*

Таким чином помічаємо, що, на відміну від інших кольорів гами письменника, зелений колір не є остаточно віднесений М.Хвильовим до “позитивних” чи “негативних”, тобто він не набув завершення як символ чогось достеменно притаманного творчості письменника.

Ці кольори формують контрастні за своєю суттю пари, працюючи таким чином на поетику експресіонізму, для якої саме контраст (тем, ідей, символів тощо) постає визначальним. Більше того, контраст є однією з характерних особливостей стилю прози М. Хвильового загалом.

Нижче подано ряд контрастних пар кольорів:

- червоний – сірий;
- червоний – голубий, синій;
- голубий, синій – жовтий;
- білий – чорний;
- срібний – золотий.

Ці кольори, хоча не є контрастними за своєю суттю у дійсності, створюють ефект контрасту за смисловим навантаженням у тексті.

Червоний – сірий. Це співвідношення кольорів можна розглядати як ще один вияв тематичного контрасту: невідповідність героїчного минулого (у боротьбі за світле, “загірне” майбутнє) сірій нудній дійсності, яка не виправдала сподівань і принесла, замість омріяної країни рівності, справедливості і загального достатку, невдоволення свою долею й оточуючим світом:

*“Ой буде горобина ніч! Буде!” [7; 127],*

*“...багаття... зацвіло буйним вогнем” [7; 144], але*

*“Була одна сіра дорога” [7;73],*

*“... це – філософія сіренького дня: навіть великий біль стихає, коли підходить маленький, але ближче” [7; 543].*

Червоний – голубий, синій. Це група кольорів найбільшою мірою стосується твору М. Хвильового “Сентиментальна історія” і



вказує, що марна боротьба за “загірну – голубу – комуну”, у якій колись проливали кров і втрачали життя фізично, призвела до того, що і духовно людина вже перестає існувати як така. Вона немовби випадає за межі життя й опиняється у сірих буднях “сіреньких болів і турбот”: “Наді мною стояло м’яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила” [7; 326], тому що “Я йому (Чаргару) мовчки показала на кров (мені на мить блиснула розрубана голова товаришки Уляни) і сказала, усміхаючись: – Це рештки моєї невинності...” [7; 326].

Голубий, синій – жовтий. Буйність життя й нерухомість смерті як вічна філософська проблема і як питання, яке тією чи іншою мірою стосується буття кожної людини зокрема:

“Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії – світової, синьої” [7; 117],

“Синій весняний вечір танув” [7; 101],

“Наталка дивиться синьо” [7; 75], але

“Дорога спокійно відходить, і на ній порожньо. Мабуть, скоро зажовтіє листя...” [7; 213],

“... я стояла біля дуба на пустельній алеї...” [7; 307],

“... відходила в зелено-лимонну безвість мертва дорога” [7; 282].

Помічаємо, що жовтий колір зустрічається найчастіше поруч із образами пустелі, порожнечі і – смерті, які ще більше посилюють його смислове навантаження і надто пригнічують читача надмір великим емоційним нагнітанням.

Білий – чорний. Ці кольори часто постають із новел М. Хвильового як дороги. Власне, це швидше символічний путь, який обирає кожен собі сам і тільки раз на життя.

Варто, однак, сказати, що обидва ці шляхи не є легкими: один (білий) – холод і сніг, інший (чорний) – встелений трупами і кров’ю. У такому протиставленні визначається ще одна особливість експресіонізму, а саме: людина у цьому світі приречена на страждання, яку б життєву дорогу вона не обрала:

“Хуртовина. Вітри” [7; 84],

“Уночі пішов перший сніг – посивіли вулиці” [7; 131], але

“І дороги бігли – чорні степові” [7; 118],

“... біля чорного трибуналу комуні стоїть гнітюча мовчазність” [7; 273],

“Він хоче подалі від цього чорного брудного діла?” [7; 274].

Срібний – золотий. Цікаво, що якщо у попередніх контекстах чітко видно “позитивне” і “негативне” (за винятком групи білий – чорний кольори), в цьому випадку про такий поділ говорити не варто, оскільки обидва ці кольори насичені добром і життям.

*“Золотий степ виблискував буйними хлібами”* [7; 147],

*“... короткий осінній день погасає...”* [7; 158] і

*“... в її очах стоять дві хрустальні росинки”* [7; 268],

*“Я гладив її милу голову з нальотом сріблястої сивини”* [7; 281].

Таким чином бачимо, що імпресіонізм, тобто течія у мистецтві і літературі зокрема, яка спирається на враження (колір як аспект, який сприймається зором), значною мірою підпадає під вплив експресіонізму і загалом під вплив поетики стилю М. Хвильового. Крім того, колір як один із образів творчості письменника має глибоке символічне навантаження і співдіє з іншими елементами текстів творів (хронотоп, проблематика, творення образів героїв, вироблення їх рецептивної дії щодо себе і світу тощо) для витворення оригінального індивідуально-авторського стилю М. Хвильового.

## Література

1. Агєєва В. Микола Хвильовий // Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 5-32.
2. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994.
3. Вісич О. “Червоне” і “Синє”: драма пріоритетів постреволюційного ренесансу. – [www.memorial.org.ua](http://www.memorial.org.ua).
4. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С. 237-258.
5. Кравченко Н. “Арабески” Миколи Хвильового: текст у тексті. – [www.memovial.org](http://www.memovial.org).
6. Поліщук Я. Credo Миколи Хвильового // Поліщук Я. Література як геокультурний проект: Монографія. – К., 2008. – С. 150-166.
7. Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К.: Наукова думка, 1995.
8. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література, мистецтво, ідеології: 3 томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 57-68.

УДК 82.09 (477)

Демедюк Н. В.

## ЛЕЙТМОТИВ ПОВІСТІ “САНАТОРІЙНА ЗОНА” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У поданій статті ми здійснили дослідження лейтмотиву вершинного доробку М. Хвильового – повісті “Санаторійна зона”, визначили роль та місце лейтмотиву у творенні образів, характерів, символічного наповнення, а також філософського та психологічного контекстів загалом, сповнених імпресіоністичного та експресіоністичного забарвлення. Дослідження проводилося з метою визначити важливість ролі лейтмотиву у побудові як конкретних образів (герой – антигерой, Я – анти Я, ілюзія – дійсність), так і форми й змісту вцілому, трансформування світогляду автора у світосприйняття героїв повісті (анарх, Майя, Хлоня, сестра Катря).

Дослідження проводилось шляхом ґрунтовного вивчення та аналізу повісті “Санаторійна зона”, спираючись на останні наукові роботи й дисертаційні матеріали, серед яких – І. Констанкевич “Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя)”, С. Журби “Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст.”, І. Цюп’як “Поетика повістей Миколи Хвильового” та ін.

*In the given article we carried out research of leit-motif of reserve of Mykola Hvylovyyj– stories of “Sanatoriyna area”, defined a role and place of leit-motif in creation of appearances, characters, symbolic filling, and also philosophical and psychological contexts on the whole, full of impressionistic and expressionism colouring. Research was conducted with the purpose of to define importance of role of leit-motif in the construction of both concrete appearances (a hero is an antihero, I am anti I, an illusion is reality) and manner and matter as well, transformation of world view of author in perception of the world of heroes of story (anarkh, Maya, Khlonya, sister ).*

*Research was conducted by the detailed study and analysis of story of “Sanatoriyna area”, leaning against the last advanced studies dissertation materials among which – I.Konstankevych “Prose of Mykola Hvylovyyj(evolution of character of hero)”,*

*S.Zhurbu the "Artistic world of the Ukrainian impressionistic story of 20th of XX st.", I.Tsupiak "Poetics of stories of Mykola Hvylovyy" and other.*

Темою нашого дослідження є лейтмотив творчості М.Хвильового на прикладі вершинної повісті "Санаторійна зона", оскільки визначення важливості ролі лейтмотиву як одного з міфопоетичних засобів творення образів-символів, характерів, а також психологічно-філософського контексту, сповненого імпресіоністичного та експресіоністичного забарвлення, допоможе зрозуміти трансформування світогляду автора у світосприйняття героїв повісті (анарх, Майя, Хлоня, сестра Катря) та визначити наскрізну визначальну рису міфопоетики М.Хвильового, його імпресіоністичних потрактувань дійсності, вираженої в образах-символах, асоціативних елементах і соціотипах.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена, насамперед, відсутністю глибоко аналітичних досліджень лейтмотиву у творчому доробку М.Хвильового, а також зростанням інтересу до творчості замовчуваних та заборонених письменників, твори яких багато років розглядалися крізь завісу політичної заангажованості.

Про актуальність обраної нами теми свідчать і дисертаційні роботи літературознавців та наукових дослідників, захищені впродовж останніх років, автори яких розглядають питання поетики прози та безпосередньо повістей М.Хвильового в аспекті його художнього мислення від малих художніх систем до конструювання романічних форм (І.Констанкевич "Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя)", І.Цюп'як "Поетика повістей Миколи Хвильового", аспекти відтворення української імпресіоністичної повісті (С.Журби "Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст.") та інші не менш цінні наукові роботи.

Мета пропонованого дослідження полягає у визначенні ролі лейтмотиву творчості М.Хвильового (розглянутого в межах одного з вершинних доробків – "Санаторійна зона") як одного з міфопоетичних засобів творення образів і характерів, інтертекстуальності та філософського змісту повісті. Дослідження лейтмотивних макро та мікро образів допоможе зрозуміти трансформування світогляду автора у світосприйняття персонажів.

Визначення наскрізної визначальної риси міфопоетики творчості М.Хвильового дозволяє краще зрозуміти його імпресіоністичні трактування дійсності, що виражається в екзистенційних елементах, соціотипах і створенні асоціативного ряду з допомогою так званих образів-символів.

Матеріалом дослідження ми обрали один із найяскравіших творів у доробку М.Хвильового – повість “Санаторій зона”. Такий вибірковий підхід дозволяє здійснити детальний глибинний аналіз застосування лейтмотиву в межах повісті, якнайповніше дослідити застосування цього художнього засобу автором у творенні імпресіоністичного, глибоко філософського, зокрема – екзистенційно забарвленого твору й відтворенні складних соціотипів, трансформуванні власного світогляду у світосприйняття героїв повісті.

Так, А. Руденко-Десняк підкреслює, що повість “Санаторійна зона”, без сумніву, шедевр новітньої української літератури, хоча б тому, що вона написана набагато сучасніше, лаконічніше і місткіше, ніж багато інших творів пізніших авторів. Принагідно в тематичному аспекті звертаємось і до інших новел М.Хвильового.

Дисертаційні роботи, захищені впродовж останніх років, є прямим свідченням зростання зацікавленості літературознавців у дослідженні творчості М.Хвильового під різними кутами зору. Насамперед, розглядаються такі аспекти дослідження творчого спадку письменника:

– світ абсурду у протиставленні ідеалу “громадської людини”, утопії омріяної “загірної комуні”, яку прослідковуємо практично чи не в кожному творі письменника;

– трагізм у найрізноманітніших його проявах (хронотоп, конфлікт, екзистенціальна смерть, символізм, мікро та макро поетичні засоби, “анти-ідеалізація”, протиставлення);

– лейтмотив як естетично-художній засіб зображення дійсності у повістях та виокремлення провідної думки, образу у творі (викриття соціальних конфліктів, акцентуалізація деталей тощо);

– імпресіоністичне трактування дійсності, вираженої в образах-символах та характерних соціотипах, соціопсихологічні домінанти.

Так, у 8-томній “Історії української літератури”, а саме – у

статті Л.Новиченко "Рання новела і повість", бачимо, що ім'я М.Хвильового пов'язане здебільшого з виявом "войовничого буржуазного націоналізму". Втім, "наступні твори М. Хвильового – "Лілюлі", "Санаторійна зона", "Сентиментальна історія" та інші засвідчили глибокий розпад недавнього "романтика" з радянським життям, з ідеями комунізму" [15, 17]. Натомість перед нами постає творець-філософ, здатний розрізняти людей "не тільки шкідливих, але й зайвих" [13, 402].

Суто психологічний аспект аналізу подає С.Павличко в монографії "Дискурс українського модернізму", здійснивши проєкцію на психологічний стан письменника та керуючись вченням З. Фрейда. Щоправда, заглиблення у вивчення психостану митця частково відсуває на задній план значущість художніх прийомів письменника, добре обміркованих і вдало застосованих у побудові сюжетів.

Одним з визначальних засобів творчості М.Хвильового, безперечно, є лейтмотив. Саме в такий спосіб автор у повісті "Санаторійна зона" використовує характерне для свого стилю кільцеве обрамлення: *"...і стоїть той тихий осінній сум, що буває на одинокому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо у невідомий дальній димок..."* [13, 379].

Таке обрамлення-лейтмотив вже з перших рядків диктує настрій повісті. В основі так званого обрамлення твору лежить роздум-монолог невідомої хворої: *"Із щоденника хворої... я знаю, що наша санаторійна зона могла б бути прекрасним матеріалом для повісті"* [13, 379]. Та з твору стає зрозуміло, що авторство хворої суто формальне, оскільки головним героєм та безпосередньо голосом автора ми бачимо анарха. Саме він є втіленням роздумів, переживань, душевного неспокою й сумнівів М.Хвильового.

У більшості повістей письменника на першому плані постає "звичайна маленька людина" з її ідеалізацією "громадської людини" та лейтмотивною екзистенційною тугою за втраченими ілюзіями революційного минулого. Такими чуються і слова юнака Хлопні: *"Чого ж мені так скучно? І сьогодні стоїть туман, і завтра буде туман. І в цих туманах я нічого не бачу. Де ж моя епоха?"* [13, 471].

Внутрішня семантика соціоутопічної моделі є, так би мови-

ти, віддзеркаленням зовнішніх обставин, їх впливу на конкретний індивідуум. Лейтмотивом не тільки “Санаторійної зони”, але практично всієї творчості М.Хвильового проходять трагізм і напруга, екзистенція людини в прагненні дістатися мрії, а також невід’ємний елемент – туга, жура, носіями якої є самі герої.

Дійсний світ М.Хвильового, зумовлений, згідно зі словами Т.Гундорової, романтизованою метафізичною картиною світу, заселений різноманітними привидами, фантомами, примарними підозрілими постатями, ірреальними образами, подібними до Карно. Саме цей світ, навалившись на героїв повісті, часто підштовхує їх до страшних вчинків – морального та фізичного самознищення, спостерігається постійне заперечення суспільства, яке живе й діє згідно з логікою абсурду. Ілюзії вщент розбиваються об догмат “зональності”, який уособлює в собі лейтмотивний тоталітаризм державної машини:

*“Коли ви однімете від людини її кращі почуття, що ж тоді залишиться? – Що? – Анарх подумав і сказав: – Мабуть, машина!”* [13, 401].

Цю ж тему, розпочату діалогом Катрі та анарха, згодом продовжує Хлоня: *“Скоро ми зовсім забудемо тиху задушевність і будемо не то машинізованими хижачками, не то хижими машинами”* [13, 470].

Осмилення трагічного як оптимістичної трагедії, де герой гине в ім’я утвердження суспільного ідеалу, нині втратило свою актуальність. С.Журба, Є.Яковлев, Т.Любимова та інші дослідники-естетознавці звернулися до систем інших категорій. На думку літературознавців, зокрема І.Цюп’як, варто звернутися до статей та методичного посібника К.Фролової “Теорія та методика застосування естетичних категорій в літературознавчому аналізі”. Авторка досить повно висвітлює категорію трагічного і пропонує своєрідну ієрархію його вираження за допомогою поетикальних чинників. Загалом у повісті можна визначити кілька ліній емоційного лейтмотиву:

– пафос, який виступає мірою всіх суперечностей і подається не тільки через суб’єкт, але й узагальнено;

– страждання носія ідеалу, пов’язане з утвердженням прекрасного, що сприймається суб’єктивно; почасти поняття “пре-



*красного” одного персонажа не є таким для іншого, як і фантом, спричиняючи тим непорозуміння і конфлікт;*

*– наявність трагічного героя, носія трагічного начала (протагоніста); трагічне об’єднується в екзистенційний лейтмотив, адже практично кожен з героїв повісті є носієм трагізму;*

*– непримиримий конфлікт, що стверджує перемогу прогресивного ціною життя його носія: трагічне, оптимістичне і песимістичне; де частіше переважає перше й останнє, а оптимізм виступає ніби фоном у вигляді тимчасового просвітлення;*

*– духовна сфера виявлення трагічного, неймовірно розширена завдяки філософському навантаженню, що виявляється в диспутах, роздумах та монологах;*

*– вибір трагічного героя (“вина”, “фатум”, “свідомий вибір”, “екзистенційне роздвоєння власного “Я””) [11, 26–36].*

Науковці зосереджуються на аналізі трагічних конфліктів та ситуацій, трагічного стану світу, трагічної емоційно-образної тональності творів. Взяті сумарно праці дослідників відкривають нові горизонти в осягненні лейтмотиву трагічного в інтерпретації М.Хвильового, яке (трагічне) текстуально виражається на всіх поетикальних рівнях твору: *сюжет, композиція, конфлікт, хроно-тон, авторська позиція, пафос, система образів, асоціативність, пейзаж, нарація, світло, колір, звук, художні засоби.*

Враховуючи ці рівні при аналізі повісті “Санаторійна зона”, ми основну увагу звертаємо на *лейтмотив* – комплекс тематичних та виражальних засобів, котрий постійно повторюється протягом усього художнього твору.

В цьому значенні лейтмотив знову наближується до свого першопочаткового музичного значення. Так, німецькі романтики на початку I-го століття доповнювали свої прозові твори рядом ліричних віршів, тематично не пов’язаних, однак які створювали певний емоційний лейтмотив. У риторичному пафосі романів В.Гюго також зустрічаємо введення символічного лейтмотиву, часто наближеного до алегорії – башти, гільйотини тощо. В реалістичному романтизмі XIX століття спостерігаємо так званий портретний лейтмотив у творчості Ч.Діккенса, Л.Толстого та інших митців, завдяки якому відповідні деталі стають невід’ємною частиною певного образу чи твору вцілому: важкі кроки княжни Мар’ї – тихий



негарний смішок та прищулені очі Майї і т. ін.

Ми розглядаємо лейтмотив як один з основних поетикальних чинників, найбільш глобально використовуваних письменником, відносячи до лейтмотиву навіть такі поняття, пропонувані дослідниками, як *“екзистенціаль смерті”* – трагічне світовідчуття героя, зумовлене власним вибором і тими соціальними обставинами, які диктують йому фатальний вихід із тупика зони через смерть.

Заглиблюючись у *“Санаторійну зону”*, ми бачимо, як герої по-вісті втрачають віру в ідеали й авторитети, які становили основу їхнього духовного буття. Як наслідок – боротьба між неминучою дійсністю й недосяжною мрією. Тоді страшним лейтмотивом виступає смерть. Саме екзистенційне протистояння *“життя – смерть”* стало однією зі світоглядних засад анарха:

*“По суті кажучи, ми живемо зовсім не для того, щоб жити, а для того, щоб умерти. Така наша воля. Решта – не більше як ілюзія. І дивно було б, коли б я очолив похід проти самого життя”* [13, 401].

Абсурдність світу, змальованого М.Хвильовим, виявляється практично у всьому: у формах конфлікту, пафосі, образах героїв, символах, екзистенціалізмі (зокрема, *“екзистенціаль смерті”*), біблійних мотивах, мотивах еротики, кольорово-звуковій гаммі, просторовій архітектоніці твору, хронотопі. Щоправда, релігійні мотиви у повістях М.Хвильового відіграють здебільшого формальну роль. З одного боку, письменник не відкидає їх значущості в українській ментальності, але з іншого – *“опоетизовує”* біблійні образи переважно як вічні та найбільші гуманістичні символи, найближчі людській свідомості:

*“...димок, мов дальній святочний запах ладану, заносив на своїх парусних крилах анархову душу в тихе наївне дитинство”* [13, 415].

Натомість символізм, притаманний письменнику, посилений застосуванням лейтмотиву, набуває неабиякого ідейного значення. Властиві для символізму інтерес до проблеми особистості, а також використання замість художнього образу певного художнього символу, який має кілька значень, надають образам більшої глибини та підносять над загальним текстовим фоном. Характерні теми самотності, туги, смутку та невдоволеності життям знаходять у *“Санаторійній зоні”* найповніше відображення.

Як бачимо, образи-символи, що лейтмотивом пронизують не тільки окремі твори, але й всю літературну спадщину письменника, є прикметною рисою поетики повістей Хвильового. Так, згідно із твердженням Г.Хоменко, “вся європейська література 20-х років ХХ ст. конструє хронотоп санаторію як “будинку смерті” [15, 86]. У творах західноєвропейських письменників санаторій постає як територія краху надій людини на втечу від смерті. Насправді така втеча – не більше, ніж омана. У М.Хвильового цей мотив простежується у думці анарха: “...відсіля він ніколи не вийде, що відсіля немає повороту, як із того світу, що в цім саме й полягає – коли він хоче – вся драма” [13, 416].

Однак це драма не окремої особистості, але цілої доби, в якій санаторій постає символом смерті, антитезою волі й життя. Вже сама назва твору викликає певні асоціації: “санаторій” (відпочинок) – “зона” (смерть). Таким чином, ідеологічний конфлікт зумовлює трагічні інтонації та вибір певних символів. Сюди ж відносимо і хронотопну обмеженість (осінь – замирання природи), кольорову гамму (від золота й блакиті до хворобливо-жовтого та синьо-сірих кольорів), що свідчить про зміни психічного стану героїв, звуковий асоціативний ряд (крик санаторійного дурня, виття здихаючого сестера, ревіння буйволів на бійні).

Домінуючу зорову символіку доповнює звуковий лейтмотив, а саме – “лейтмотив-алітерація (з-с): золотий сум – санаторійна зона”, що постійно рефренуються за принципом тематичної градації і тематичного інтонаційного повтору” [15, 86].

Лейтмотивним символом “Санаторійної зони” є також “командна висота”, яка уособлює обмеження простору, а ще – піднесення й пошук істини, адже, як не дивно, для санаторійних героїв саме ця гора асоціюється зі свободою. Так думає і анарх, “бо з цією командною висотою були зв’язані його кращі хвилини на санаторійній зоні” [13, 465]. Таким чином, гора – це певний етап для героїв на шляху самопізнання. Там-таки й відбуваються психологічні зміни у їхній свідомості:

“А я ходив на командну висоту, – одразу почав патетично Хлоня. – Знаєте, товаришу, відтіля маячать воістину прекрасні далі” [13, 410].

“Знаєте, – сказав він, – я тільки-но знову був на командній ви-

*соті. Я дивився навкруги себе...Скучно!" [13, 468].*

Символічними є й імена героїв – Майя (дешифрування цього імені вкладено в уста іншого персонажа – Карно: *"Наприклад: Майя, це, здається, з індійських поем "Рамаяна" – богиня ілюзії..." [13, 459]*), анарх (*"ми не помилилися, назвавши його так: анарх без "іст" ще волохатіш, мов Махно, мов вся та вольниця, що мчить по степах диким кошмаром" [13, 459]*), ласкаво-глузливо названий Савонаролою, сестра Катря – увічненена в літературі Катерина, вживається зі словом "сестра", що символізує милосердя й гуманізм, Унікум, яка замість бути згідно з асоціацією унікальною, натомість уособлює загальний примітивізм. Навіть, санаторійний дурень – персонаж зовсім не випадковий, він – один з не багатьох, хто може почуватися щасливим на "зоні".

Повість щедро насичена лейтмотивними мікрообразами, які супроводжують "екзистенціаль смерті", образ зони та центральні фігури повісті: туман, тихий димок, жаль за минулим, примари, фантоми, дикий степ, бур'яни, яблука, запах чебрецю, мовчазна річка, степові могили, буйний травневий цвіт, самотній ставок, даль, мисль, мертві лежанки, тихий осінній сум, командна висота, глуха тиша, сіверкий вітер, невідомість, неможливість ("неможливий кінець літа", "неможливий цвіт", "неможлива деталь", "неможлива мука"), лікарів сеттер, пара коней, чорний бантик, тривога...

Трагізм повісті посилюють лейтмотивні звукові образи – крик як знак болю і страху, рев волів на бойнях, виття здихаючого сеттера, крик санаторійного дурня як символ безглузлого й абсурдного існування тощо.

Лейтмотивні мікрообрази, які наскрізь пронизують "Санаторійну зону", циклічно повторюючись, надають тим самим певний ритм, оживляючи застигле життя санаторію:

тривожний запах осоки (*"Зрідка пахло тим тривожним запахом осоки, який нагадує якісь смутні далі, який буває тільки вночі" [13, 408], "І ще раз анарх почув запах тривожної осоки" [13, 410], "...з ріки пахло неможливим цвітом прибережних осок" [13, 412]*);

крик санаторійного дурня (*"Так кричить санаторій нийдурень!" [13, 393], "...ледве чутно кричав санаторій ний дурень" [13, 382], "Деся кричав санаторій ний дурень" [13, 405]*);

яблуневий глуш (*"Анарх скинув очима в яблуневий глуш подумав:*

“колись” [13, 397], “Далеко маячив яблуневий глуш” [13, 390]);  
дикий малинник (“Як і раніш, вони зникали в дикому малиннику і надавали тим багато клопоту черговим медсестрам” [13, 388], “...навкруги розтаборився дикий малинник” [13, 390]);

сірі санаторійні будні (“...а потім відходив сірій санаторій ний будень” [13, 381], “...і зроблено невеличкий татарам лишень для того, щоб збаламутити тихе озеро сірого санаторійного будня” [13, 385], “...ця нова особа безперечно буде розвагою на протязі кількох сірих санаторійних буднів” [13, 387]);

синій, голубий (“він майже нічого не бачив, не чув – крім синіх верховіть” [13, 384], “Анарх бачив, як в небі росла хрустальна фортеця з неможливо синім фасадом” [13, 385], “Тільки-но облетіли ранкові сні... і зупинились на дальніх полях голубими незнайомками” [13, 420], “...коли бачу голубе небо, згадую чомусь біленький фартушок, що його носила в гімназії” [13, 423], “...був ранок, і все було так прекрасно, як голуба... птичка” [13, 425]);

тихий негарний смішок (“...Майя і ще раз сміялась своїм тихим негарним смішком” [13, 301], “Анарх раптом згадав тихий негарний мішок” [13, 386])...

Надзвичайно широкий перелік лейтмотивних макро- та мікрообразів свідчить про їх не випадковість, про семантичне, філософське та психологічне навантаження, яке несе в собі кожна деталь повісті. Навіть, з вищенаведених прикладів уже можна відчутти характер і настрої “Санаторійної зони”, не кажучи вже про сюжетну лінію. Деякі сюжетні повтори прямо й відкрито супроводжуються мотивами смерті. А згідно зі вченням З.Фрейда, повтор мотивів уже сам по собі символізує смерть.

Як бачимо, розмаїта система зображально-виражальних засобів, майстерно використана в повісті на повну силу, свідчить про високий художній рівень самотнього майстра слова, “основоположника нової української літератури”, якого сміливо можна поставити в один ряд з І.Франком, М.Коцюбинським, Ф.Достоевським та іншими всесвітньовідомими митцями.

## Література

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К.: 1994. – 159 с.

2. Агеева В. “Зайві люди” у прозі М.Хвильового // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 3.
3. Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 11. – С. 121–129.
4. Жулинський М. Невтомний, запальний і романтичний: (Життя і творчість М.Хвильового) // Вісті з України. – 1988. – № 12. – С. 5-6.
5. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. філолог. наук. – К., 1999. – 19 с.
6. Констанкевич І. Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя). Дис. на здоб. наук. ст. канд. філолог. наук. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 1998. – 162 с.
7. Любимова Т. Трагическое как эстетическая категория. – М.: Наука, 1985. – 128 с.
8. Павличко С. Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1990. – С. 268–278.
9. Руденко-Десняк А. Об авторе “Синих этюдов” // Хвильевый Микола. Синие этюды. М.: Советский писатель. 1990. – 496 с.
10. Руденко-Десняк А. За “белыми пятнами”. Послесловие // Хвильевый Микола. Синий ноябрь. Избранное. – М.: Известия. 1991. – С. 3–18.
11. Фролова К. Теория и методика применения эстетических категорий в литературоведческом анализе. – Днепропетровск: ДГУ, 1985. – 98 с.
12. Фройд З. Поет і фантазування/ Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996 р. – С. 83-90.
13. Хвильовий М. Твори: У 2 тт. – Т.1. – К.: „Дніпро”, 1990 р. – 650 с.
14. Хвильовий М. Твори: У 2 тт. – Т.2. – К.: „Дніпро”, 1990 р. – 925 с.
15. Цюп’як І. Поетика повістей Миколи Хвильового. Дис. на здоб. нук. ст. канд. філолог. наук. – Дніпропетровськ: Державний національний університет, 2002. – 152 с.

УДК 82.09 (477)

Дмитрук О.

## ВИМІР "ПРИРОДНЕ/ШТУЧНЕ" У РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧА "ЕНЕЙ ТА ЖИТТЯ ІНШИХ"

Авторка зосереджується на аналізі підтексту, який забезпечується хронотопною образністю. З цього погляду особливо промовистий вимір природного/штучного, у контексті якого будується ланцюжок образів "ріка-сад-місто": від чистої природи (ріки) через проміжну ланку (сад) до власне штучного (місто). З'ясовується, як модифіковано значення цих образів у повісті порівняно із традиційними. Доводиться, що роль кожного елемента ланцюжка "ріка-сад-місто" у творенні загального смислу твору значна. Образ ріки бере активну участь в увиразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Образ саду сприяє виразнішому розкриттю внутрішнього світу героїв. Через образ мосту моделюється ситуація потенційного руху.

*The author concentrates on the analysis of implication which is provided by chronotope images. From this point of view the dimension "natural/artificial" is especially eloquent. The chain of images "river-garden-city" is built in this context: from sheer nature (rivers) through an intermediate link (garden) to actually artificial thing (city). It turns out how the meanings of these images was modified in comparison with traditional ones. It is also being proved that the role of each element of chain "river-garden-city" in creation of general sense of the novel is considerable. The image of the river participates actively in underlining of event and emotional plans of the story. The image of garden furthers more expressive exposing of heroes' internal world. Through the image of bridge the situation of potential motion is designed.*

Філософська повість Юрія Косача, активного учасника Мистецького Українського Руху, "Еней та життя інших" з'явилася одразу по війні, а саме 1946 року. Звичайно, то була одна із перших спроб осмислення цієї події. Однак, крім війни, текст охоплює ще й теми любовну, мистецьку. Відповідна їй проблематика: наслідки

війни і загалом технічного прогресу, наступу на природу, тотожність/нетотожність мистецтва і життя, стосунків у межах структури любовного трикутника. Згаданих проблем у своїх працях більш чи менш детально торкалися такі дослідники, як Ю. Шерех, В. Агеєва, Ю. Мариненко, а також автор цієї статті. Однак складне плетиво проблем не відбивається лише подієвим змістовим рівнем – значну вагу у творенні смислу перенесено на підтекст, який забезпечується хронотопною образністю. З цього погляду особливо промовистий вимір природного/штучного, у контексті якого будується ланцюжок образів “ріка-сад-місто”: від чистої природи (ріки) через проміжну ланку (сад) до власне штучного (місто). Аналіз виміру “природне/штучне” і є метою нашого дослідження. Завдання формуються наступним чином:

1) визначити специфіку утворення, роль і особливості функціонування кожного елемента ланцюжка образів “ріка-сад-місто” у контексті виміру “природне/штучне”;

2) проаналізувати, як модифіковано значення цих образів у повісті порівняно із традиційними;

3) дослідити особливості участі хронотопної образності у творенні загального смислу твору.

### **Ріки мрії, кордону та життя**

У творі натрапляємо на виписування географічної карти мандрівок героя через описи і згадки трьох рік. Одна із них – Дунай – річка, глибоко закорінена у свідомості давнього українця. Адже, як зазначає Г. Півторак, *“... тільки гіпотеза середньодунайської прабатьківщини слов'ян здатна задовільно пояснити загадковий потяг слов'янських племен до Дунаю в епоху Великого переселення народів 5-6 ст. н. е. Як відомо, образ Дунаю виступає переважно в старовинних народних піснях...”* [7, 40] Отже, це річка, близька серцю, рідна. Це цілісність. Але, очевидно, Дунай фольклорний (з яким, зокрема, пов'язаний ритуал умикання, шлюбівання) і Дунай Косачевого тексту мають мало спільного. Вважаємо, що алюзії на ці народно-пісенні мотиви стосуються в образі річки Ізару. Образ Дунаю натомість відсилає до інших смислів – моря, води, початку всього сущого, чогось предковичного, здавна властивого і тому не викоріненого (*“Ой, плило, плило райськеє дерево, / Ой як приплило край із Дуная...”* [2, 300], *“... сив сокіл сидить, далеко видить, /*

*Далеко видить на тихий Дунай, на тім Дунаї корабль плавле...”* [2, 302]). У Ю. Косача йдеться власне про національне коріння (це єдине значення, у якому вживається слово), якщо взяти до уваги те, що Дунай фігурує у спогадах про те, як головні герої Еней із Галочкою *“сиділи над куфром із старовинними, поруділими актами”* [3, 269] – тобто заглибилися у книги родоводу, а також що Енеєві вчувається саме пісня *“Тихо, тихо Дунай воду несе...”*, коли у розмові з баштанником міркують про долю України. Проте стається так, що в житті Еней зустрічається не із мрією, піснею (Дунаєм), а з реальністю (Дністром). Хоча річка в рідному краї справляє якоюсь мірою позитивний вплив на Енея: *“Я підведу голову, чорно-зелена гора застала півнеба. Туди дороги нема, там немає нічого, там інший світ або пустеля, жахтіюча пустеля. Нічого. Це кінецьсвітнє. Ця річка, її тихе, вневне шемріння відділило мене від кінецьсвітнього. Бочки плаваютьна хвилях – кордон. Але кордони – уся річка, зовсім не маєстатична. Прудка й тісна, як Лета”* [3, 294]. Дністер ще зберігає ту магічну силу, яка властива всьому рідному, хай навіть не настільки знаковому, символічному. Неабияк насторожує порівняння із Летою. Дністер – це ще й реальний кордон, межа, так би мовити, між порівняно мирним існуванням і перебуванням в самому осередку воєнних дій, між спокоєм і бурею. Тому і маємо зіставлення з Летою, адже це ріка забуття, а через нього і подальшого оновлення.

Ізар – річка у Німеччині та Австрії, права притока Дунаю; на її берегах знаходиться Мюнхен. Якраз у цьому й справа. Ізар-бо – то лише притока Дунаю, навіть не частина його, що значить: ніяка реставрація не спроможна замінити домівки, рідної природи, міста, людей, мови. Але можемо припустити, що функція образу Ізару в тексті зовсім інакша. Дунай, будучи символом українства, покликаний відображати те, що відбувається з народом, соціумом назагал (війну), а Ізар – те, що визначає приватне життя людей (умикання-звábлювання, любовні пригоди).

Образ ріки Ізару вписується в текст як хронологічно останній відтинок часу фабульного, ще й накресленого на символічному рівні прямою Дунай-Дністер-Ізар. Усі інші події постають через спогади персонажів (Енея в основному). А це означає: все, що формувало характери, почуття, світогляд персонажів, у минулому.



Залишився цей вечір – аналізу, спогадів, оцінок, а найголовніше прийняття рішень щодо майбутнього. У вимірі любовної колізії Галочці доведеться вирішувати долю як свою, так і обранців. Картини Ізару слугують метонімічним доокресленням вибору героїні, важливості саме почуттєвої сфери у цей момент. З настанням вечору ріка міняється, готуючи героїв (і читачів) до бурі, до якихось зрушень, змін: *“Тучі громадились, пливли, зустрічались. Між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів, мигтів у присмерку тілицем довгого гада”* [3, 290].

На образ Ізару, як уже згадувалося, можна спробувати накласти фольклорні мотиви, адже він до цього цілком надається. Перш за все мова йде про згадуваний М. Грушевським стародавній слов'янський обряд умикання, який відбувався поблизу ріки. А цією рікою у давніх піснях є Дунай. Тому значуща довідка про те, що Ізар – притока Дунаю. Саме опис Ізару готує читачів до завершальної події – втечі Галочки з Іриним, яка за своєю суттю нагадує умикання. “Умикаючи” дівчину, чоловік таким чином утверджує свою над нею владу, право керувати. Може, це саме те, чого завжди шукала в чоловічині Галочка.

Виписуючи образ Ізару, Ю. Косач вдається до експерименту на рівні мови, по синтагматичній осі. На початку твору ріка виявляється страшною потворою, мутантом, із якого невідома сила висмокчала всі живі соки. Із неодоленого елемента природи Ізар стає полоненим роботом цивілізації. Він більше не підкоряється законам, які встановлені Богом. Він тепер інший – побічний ефект урбанізації та мілітаризації: Ізар “плив” (як людина чи корабель, а не тік, як річка), *“не міняв кольору”*, *“минаючи... бився”*, *“звикнувши”*, *“без натхнення”*, *“линув”*, *“здрігаючись”*, *“видзвонюючи”*, *“мигтів”*, *“шарудить”* та ін. Персоніфікація увиразнює проблему бунтівливої невідкореності природи насиллю цивілізації, а за ликом “робота” проглядає живе ество. Виписування цієї проблеми відбувається надалі завдяки ампліфікації слів, що несуть у собі смислове навантаження “неприродність”, які характеризують також образи Дунаю та Дністра:

1) стіна: *“...линув між двома рядами зеленьви...”* [3, 257];

2) кам'янистість (*“...звикнувши до тієї сірої, кам'яної нудьги-неволі...”* [3, 257]; *“...шарудить Ізар, муючи камінь* [3, 309], *“..."*

бився об камінь берегів...” [3, 257]; і “... над Дунаєм, над викроєм кам’яного берега...” [3, 272]; адже камінь, будучи твердим, важким, непіддатливим, асоціюється із суворістю, байдужістю, пронизливим холодом; камінь не може сприяти розвитку життя, дозріванню плодів [Марка 4: 5-6];

3) склистість, а скло – це речовина, що виготовляється: “...линув... в серпневу склистість далечині...” [3, 257]; і: “Голос пролітав через склисту стісу Дунаю...” [3, 271];

4) металевість – ознака речовини, видобутої із чогось: “... видзвонюючи своїм дивним кольором... Кольором чудесного стопу скла й металю” [3, 257].

Ще один значущий контекст образу ріки пов’язаний із середньовіччям. У тодішніх творах саме струмок вважається благосним місцем, тобто милостивим, сприятливим для чогось, щедрим на блага [1]. Він, отже, джерело знань, мудрості, символ вічного руху, постійної зміни. Спостереження за рікою полегшують Енеєві – людині філософського складу розуму – міркувати над життям людей, даючи простір для ще більшого заглиблення у своє життя та життя інших. Значить, цей смисловий рівень контексту породжується асоціаціями, що викликають картини трьох рік.

На окрему увагу заслуговує така частина речення: “... линув ... в серпневу склистість далечині, здригаючись іноді білими пругами тіні й аж видзвонюючи своїм дивним кольором, своїм кольором, свіжим, як далека первісність гір, незайманих праісторичних діб, як прохолодь соняшної жаги. Кольором чудесного стопу скла й металю” [3, 257]. По-перше, словосполучення “видзвонював кольором” змушує зупинитися і поміркувати. Метафора двопланова: Ізар видзвонював. І видзвонював кольором. Річка органічно дзвонити не здатна, бо: “Дзвонити... – 1. Викликати звуки, ударяючи в дзвін, калатаючи дзвінком або б’ючи по деяких предметах...” [5, 744-745]. Дзвін використовується зазвичай для привернення уваги, для оголошення чогось, сповіщення про тривогу чи про радість.

Фраза “дзвонити кольором” поєднує слова на позначення того, що щось має бути сприйняте одночасно і на слух, і на зір або на слух через зір, але не навпаки (бо дзвонити кольором, а не, наприклад, малювати дзвоном). Саме “сприйняте” у значенні “почуте”, “усвідомлене”, “зрозуміле”. Саме колір має донести інформацію.

Та не будь-який колір, в свій, природний (це підкреслено зумисним повторенням слова "свій": "... аж видзвонюючи своїм дивним кольором, своїм кольором..." [3, 257]). Домогтися розуміння можна тільки за допомогою рідного – закладеного природою. Далі йде розшифрування того, який же це свій. Основна характеристика кольору – свіжість. Свіже – це щось нове, щойно створене чи народжене: "*свіжим, як далека первісність гір, незайманих праісторичних діб*" [3, 257]. Це щось органічно властиве Ізару як ріці, але тепер призабуте і тому незвичне (про що говорить епітет "дивний" до слова "колір"). Цей колір видається сьогодні дивним, чудним, бо він – із минулого, із тих часів, коли все тільки починалося і все мало своє місце.

Але "свіжий" може означати і "прохолодний; такий, що дарує насолоду, втамовує спрагу чи дає полегшення у спеку". Та знову натрапляємо на парадокс: "*свіжим..., як прохолодь соняшної жаги*" [3, 257]. Сонце звичайно викликає думку про тепло і світло. Але в нашому випадку жага – це горіння у значенні нестерпного бажання, настільки потужного, яскравого, що означити його може тільки епітет "*соняшний*". Виникає питання: чому все-таки прохолодь? Свіжість, прохолодь – це полегшення, єдина розрада серед "*кам'яної нудьги-неволі*". "*Прохолодь соняшної жаги*" – фраза, що складається зі слів із антонімічним значенням, які витворюють новий смисл: це відрада через пам'ять про ще не згаслі пристрасті. Отже, слово "свіжий" реалізує в реченні два своїх основних значення. Ми дізнаємося, що Ізар і досі зберігає дещо зі свого колишнього образу, а саме тугу за молодістю і незайманістю та полегшення нудьги-неволі через якесь бажання.

Уже згадувалося, що Ізар як образ активізується хронологічно (але не сюжетно) найпізніше. Це означає, мабуть, те, що все, що формувало характери, почуття, світогляд персонажів – у минулому. Залишився цей вечір – спогадів, оцінок і найголовніше – прийняття рішень (зокрема, Галочкою, яка роздумує над пропозиціями руки і серця від Фреда та Божка). Ізар, отже, постає для нас уособленням того, що відбувається. Коли Еней іде через сад до Галочки, Ізар подає нам результат пережитого: потрясінь, впливів, втручань, перетворень. Але, здається, ріка вже "змирилася" ("звикнувши", "без натхнення" і т. п.), заспокоїлася, принаймні зовнішньо. Те саме,

очевидно, можна сказати і про героїв повісті: нібито усе встановилося, війна закінчилася, можна вести філософські бесіди і, нарешті, думати про майбутнє (Ізар, як уже згадувалося, і досі "береже" елементи природності, а отже, надії на відродження).

Наступного разу Ізар з'являється під час дискусії, яка мала місце в товаристві, про мистецтво, історію, Бога. А також уже по тому, як Еней дізнався про Фреда і його пропозицію Галочці вийти за нього заміж. Розмова провадилася розважливо, без різких підйомів і спадів майже до самого свого завершення.

Тож удруге Ізар постає вже зміненим: *"Багрянні струмки текли просто з-за тополь, відбившись у холодняві Ізару, де вже зовсім потопала полум'яна миса сонця (Ізар став тоді тремко-рудий, неспокійний до краю своєю скривавленістю), й ці струмки, розрізуючи синяву кімнати, протинали й лисе чоло професора Кравчука"* [3, 280]. Бачимо, що ріка міняється знову не сама по собі, а через зовнішні причини (сонце потопає у його водах). Але ця обставина, хоч і є невнутрішньою, та разом із тим не є штучною. Сонце – то природа, і цілком природним є те, що воно, увечері, схиляючись до обрію, забарвлює води ріки в червоний колір. Але от що цікаво у Ю. Косача: сонце тоне не само по собі, а всередині миси (тарілки, посуду), призначенням якої є зберігати у собі якийсь вміст. У нашому випадку – сонце, від якого сама миска стала полум'яною. Коли *"полум'яна миса сонця"* потопала в Ізарі, огортаючись його водами, це викликало те, що *"Ізар став тоді тремко-рудий"*. Тремкість від того, що стикнулися дві протилежні субстанції: вода (холодна) і полум'я (гаряче). Порушено спокій, викликано надзвичайну тривогу (*"аж до краю"*). А тремкість і неспокій – це не різні речі, та й причини їх виникнення зовсім подібні. Точніше, причина одна: миса із сонцем потопає, розчиняючи у водах ріки свій вміст, і саме через це (*"Ізар став тоді..."*) міняється Ізар.

Та є ще один важливий момент – скривавленість як причина крайнього хвилювання. Тут знову доводиться говорити про "оживлення" ріки, адже закривавленою може бути лише жива істота. З'являється запитання: чому Ізар у крові? Кров з'являється чи через рани, завдані кимось або чимось (про поранення у цьому випадку говорити важко, бо слів на означення боротьби, болю немає), чи через пошкодження цілісності. Останній варіант видається більш

вірогідним, адже фраза *"потопала полум'яна миса сонця"* має на увазі, очевидно, те, що ріка приймає у своє єство якесь чужорідне тіло, а оскільки це тіло – із вмістом сонця, то напрошується означення-прикладка "кров". І ця субстанція "сонце-кров", знаходячись у посудині без кришки, виливається у води ріки і змішується з ними, забарвлюючи їх таким чином у рудий, кривавий колір. До того ж цікаво, що сонце дорівнює крові лише тоді, коли одночасно контактує з водами Ізару. Зовні – це звичайні багрянні (бо вечір) промені: *"Багрянні струмки пливли просто з-за тополь, відбившись у холодняві Ізару..."* Сонячні промені тут – струмки, і вони пливуть. Ця метафора цікава тим, що притаманна нібито лише річкам властивість переходить на інші явища і реалізується ще й там.

У цей момент Еней розмірковує про межі сну і життя, стверджує, що він однозначно *"живе в цій проміжній стадії"* [3, 279]; – і припускає, *"що й Галочка мала децю від цього життя в сфері сну: я завважував у її рухах гадану нелогічність, якийсь магійний автоматизм, її вії тремтіли, кути її уст піднімались угору, вона паленіла зовсім несподівано – поза нами, поза нею навіть відбувалось друге, невидне життя її й вглинало її, як потвора вглинає срібну, тремку рибку"* [3, 280]. Ця ситуація частково нагадує щойно проаналізовану ситуацію з Ізаром. Та сама нелогічність, неприродність, автоматизм, тремкість, полум'яність, наявність іншого життя, яке калічить, поглинає, змінює (для Ізару це цивілізація, а для Галочки, можливо, її ж alter ego).

Наступна зміна з рікою трапляється вже наприкінці рефлексивної розмови: *"Ми замовкли враз із останнім багрянним променем, що вмер у сагах Ізару. Тучі громадились, пливли, зустрічались. Між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів, мигтів у присмерку тілищем довгого чорного гада"* [3, 290]. День завершився. Зникли навіть багрянні промені. Як усе навколо заспокоюється з приходом ночі, так закінчилася бесіда. Але це не принесло полегшення. Навпаки, тривога зросла: промінь не заснув, не зник, а "вмер", і смерть ця настала у "сагах Ізару", від холодняви якого він нещодавно відбивався. Нагромадження хмар, їх безперервний водночас рух, зіткнення підкреслюють напруженість. Тіснява, темрява створюється деревами: *"між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів..."*, і це підкреслено (стоїть тире). Природність тут стовідсоткова. Але навіть у таких

природних умовах Ізар уже не може знову стати собою.

У цьому ж уривку зустрічаємося зі ще однією характеристикою Ізару: його обриси нагадують тілище *"довгого чорного гада"*. Пряма природна подібність незаперечна. Але схожість із гадюкою натякає і на можливі неприємні сюрпризи для героїв (та й читачів), до яких вони мають бути готовими. Йде мова про грозу. Галочка заперечує: *"Ноп, це пройде..."* [3, 290], хоча, здається, грози чекають усі: *"Було тихо, було душно – невже таки не буде ні зливи, ні бурі?"* [3, 290] Але гроза таки приходить: *"Це вже була пізня година. І в напруженість усього становища, в німовність, що могла розпанахатись котроїсь несподіваної миті неймовірним криком, вкрай несамовитою дебатом, ввірвались краплі дощу... Злива йшла над Ботегвазеном, не минула його. Ізар видувся, огидним, череватим плазом. Мимрив під дощем непривітну грубіянську пісню самотніх, що повертаються, як візники, спізнені додому. Осокори, осітняг і верби зашуміли"* [3, 339]. Те, про що "попереджав" (а може, просто прогнозував) усім своїм виглядом Ізар, сталося. Прийшла буря. Але не тільки у природу, а й у життя кожного з присутніх – з'явився Ірин. Тепер уже Ізар охарактеризований більш чітко: *"видувся огидним, череватим плазом..., мимрив..."* [3, 339] У домі запанувала атмосфера незручності, розгубленості перед тим, що приніс із собою Ірин.

До того моменту, коли ми зустрічаємося з Ізаром в тексті востаннє, повернемося згодом. А зараз звернімо увагу на уривок, який випустили і який стане підсумком до всього сказаного про Ізар: *"Було тихо – мені [Енесві – О. Д.] здавалось, я чую, як шарудить Ізар, там за деревами, миючи камінь. Він плив безпересталі, як життя людей, як життя всіх інших"* [3, 309]. Це речення, за часом поміщене всередині, між початком напруження і зливою, ніби "не вписується" в загальну картину, загальний тогомоментний образ Ізару. Тут ріка, здавалось б, "займається своїми рутинними справами", є собою. Та, мабуть, головне його призначення у цьому тексті – віддзеркалювати життя загалом і життєві перипетії героїв. Тож імовірно, Образ Ізару "працює" на сюжет: доповнює, увиразнює обстановку, ситуацію в навколишньому світі, у стосунках між героями, в окремих, індивідуальних життєвих стежках.

Отже, дослідження першого елемента ланцюжка "річка-сад-

місто” на синтагматичній та парадигматичній осях (персоніфікація, мовний експеримент, символічні змісти, базовані на фольклорних мотивах) показує його роль в увиразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Символічні значення контексту пов’язуються із рікою Дунай, політичні реалії воєнної епохи, кордонів, що відділяють від Батьківщини, – у буквальному і символічному смислах, – асоціюються із рікою Дністер. Текстова історія ріки Ізар як паралель суголосна осмисленню життя в координатах буттєвого та історичного, соціального і приватного. І саме ця двоплановість відбивається виміром штучного і природного, який якнайкраще визначає суть бунтівливої непокірності поневоленого Ізару.

### **Трансформація образу саду**

Звернімося тепер до другої, проміжної, ланки розробленої на початку послідовності – образу саду. Сад, як і ріка, – образ, дуже поширений у літературі (як зарубіжній, так і вітчизняній, як давній, так і сучасній), а отже, наділений безліччю різних додаткових смислів. Уже згадувалося, що сад опиняється посередині між рікою та містом за ознакою штучності/природності. Іншими словами, сад – імітація природи з якоюсь метою, наприклад, окультурення її, перетворення таким чином на об’єкт мистецьких тренувань людини, якщо ціль – милування красою дерев, квітів, що ростуть у саду. Якщо ж прагнення людини більш практичні (отримання плодів і т. д.), то сад перетворюється на звичайну оранжерею, теплицю чи звичайну плантацію для розведення плодових дерев і кущів. Але в обох випадках в обов’язки людини входить дбати про сад: обєрігати рослини від шкідників, поливати їх, викорчовувати бур’яни і т. д. Таким чином, метафора саду використовується часто для означення чогось випеченого, але разом із тим корисного (“Сад божественних пісень” Григорія Сковороди, “Сад поетичний” Митрофана Довгалецького та ін.). Образ саду в “Енеї та житті інших” виявляється обрамленням: з’являється на початку і в самому кінці твору. Яким в ідеалі є сад, ми вже з’ясували. Проаналізуємо, наскільки цей взірець модифіковано в Косача: *“... це був запущений садок, як і всі тут на Мавлєкірхених трає, де, почавши від мосту, вдаряє суцільна зеленява, де губляться руїни, нашивидку поправлені павільйони, що стали мешкальними, й чудом зацілілі дімки, віляли в непевних стилях перелому діб. Бур’ян, лопухи, кропива буяли*



на купках румовищ, хлопчачки підбивали ногами, мов футбол, пусті консервні бляшанки, й лиш де-не-де з зеленяви, замлосні серпневим шкваром, визирали з люльками дерев'яні обличчя господарів з далекими нетутешніми очима. Баварці – мопси з голими колінами, з ображено-здивованими, надутими губами, проходили повз садиби, зітхали: *скрізь осьде, в Богевгавзені була мерзота пустків'я. Час заляк на румовищах, на заржавлених частинах танків, що між ними весело горіжився час, як ледар, ледве шелевів над трестом низької листви, густим пахом лип*” [3, 256].

Отже, бачимо картину, прямо протилежну ідеальній: сад навпаки, так би мовити. Дбайлива рука людини, яка є необхідною умовою існування саду, тут уже давно відсутня. Роль садівника зіграно, очевидно. Про те, що вона таки була колись, свідчить сам факт існування саду. Тепер же ознаки господарювання починають стиратися: *“Її [Галочки – О. Д.] дім над Ізаром полонила шипшина... Шипшина цвіла і відцвіла – кармазинові платки лежали на ріні, й ми топтали їх, вони причіплялись до лап собаки, й вона їх смішно струшувала. А втім, це був запущений садок...”* [3, 256] Сад усе більше стає подібним до лісу, де панує вільність, природність. Крім того, площі садів давно збільшилися, охоплюючи все нові території міста. І все це на фоні загального спустошеного міста. Образ саду у тексті Ю. Косача модифіковано, якщо враховувати очікування, оперте на традицію. Із серединної позиції він зміщений у бік природності. Це підтверджує і кінець тексту: *“В цьому чаду я не побачив ні Ірина, ні Галочки. Складні двері в сад, на Ізар, були розчинені. Нетлі роси летіли до ляпки. Була прохолода, чи не рань, чи не онова після зливи?...”* [20, 348]; і: *“графиня кинулась до дверей, до холоду саду... Але й я, й професор були певні – там, у ніщоті синючої ночі нікого вже не було. Там нікого й не могло було”* [3, 349]. Адже якою би благородною не була мета створення саду, суть залишається одною: це, якоюсь мірою, приневолення, ув'язнення природи. А запущеність – це звільнення. Як і відчинені двері – це шанс вирватися на волю, догодити власним бажанням, а не чужим (для Галочки).

Отже, образ саду “працює” більше на розкриття внутрішнього світу героя (Галочки, якщо точніше), а не на сюжетну ситуацію, як образ ріки.



### Образ міста

Хронотоп, отже, накреслюється таким чином: один-єдиний вечір у домі над річкою із запущеним садком поруч. І все на околицях Мюнхена. Пізніше з'ясуємо, чи має це якесь значення, точніше по тому, як проаналізуємо образ міста: *“Місто – 1. Великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр...”* [6, 651] У тексті фігурує декілька міст: Београд, Мюнхен, П'янгород. Як уже зазначалося, визначальною характеристикою міста є його зумисна штучність, упорядкованість. Але, на відміну від саду, тут неприродність суцільна, тотальна, наскрізна. Якщо сад – це приведення до ладу природних об'єктів (рослин і т. д.), то для міста властивий процес оброблення майже виключно штучних елементів, який має завершитися створенням комфортних для проживання в ньому умов. Система організації міста, значить, дуже чітка і струнка.

Београд – місто, з якого Галочка втекла до Закарпатської України: *“Я думав про “шум” – по-сербськи ліс, про цю країну й це містерне місто, суміш глухої провінції, передсінку орієнту й американізму...”* [3, 272] В цьому уривку досить мало інформації для того, щоб уявити місто до деталей, проте він дає змогу відчутти загадковість, непорядок, відсутність одного хазяїна.

Далі – П'янгород: *“Флейти вулиць верескнули. На середині вулиці гливка чорнота. Фари машин розпанахували темінь... машини хотіли звестись дибком, але не могли, зікри фар наливались кривавим блиманням... Вантажники, танки, кавалерія, мотоциклісти вгрузали в жовтий сніг, зарившись у чорний сніг, наїздили на задніх – об високі мури мовчазних церков, об посліплі поверхи будинків, об голизну садків оббивались утомлені голоси, до краю втомлені, як жбурнені в провалля”* [3, 310]. Отже, маємо не звичайне місто, а місто під час війни. Ось що принесла війна в організовані поселення: нагромадження військової техніки, сам тільки вигляд якої викликає думки про кров. Наслідок – порушення звичного порядку, хаос. Цікаво, що активними, жвавими виявляються лише машини, танки і т. д., а не люди (бо вони втомлені). Навіть символи людської духовності втратили свої головні ознаки – церкви вже не промовляють, очі-вікна будинків уже нічого не бачать. Ось іще про втому та її причини: *“Третья, четверта, п'ята компанії прохо-*

дили, і прокльони їх застрягали в мокрій безвладності брезентових фургонів. Люди подубілі, одерев'янілі з втоми, машини з виттям-скаргою немащеного металю і кутасті брили возів, автомобільних кадовбів угрузали в синяву зловісність міста. Люди, офіцери, штабовики, жандарми шаліли: вони не знали, хто до них стріляє, де ворог і звідки йде ворог” [3, 321]. Додається, отже, замішання, розгубленість, безпорадність.

Ще одна характеристика міста, що відбилася в його назві, – сп'яніння: “Всі п'ють, п'ють. – Ціле місто п'є. Це П'янгород, недаремно ж...” [3, 318]; і “В цьому місті всі завжди п'яні. То півп'яні” [3, 318]. Щоб бути півп'яним, треба випити алкоголю – тієї речовини, що викликає такий стан, чи сприйняти те, що має в результаті має таку ж дію на організм людини. Отже, це означає, що треба самостійно погодитися прийняти її. Або ж примусово: [Зойка:] “І я п'яна наче б, хоч ніколи не п'ю. Цей скрес і надія. Від надії теж можна сп'яніти? Ви не думаєте?” – “Можна” [3, 312]. Те, що сп'яніння не добровільне, підтверджують наступні слова: “По розвезеному снігу повзла армія, як тулуб гада. З однієї темряви в другу йшла, перекочовувалась артилерія. Валки, валки. Ракети перелітали через ріку, і місто тоді спалахувало, як урочистий, але мертвий театр” [3, 312]. Може, у далекому минулому городяни випивали через надмір емоцій (радість, горе і т. д.) – тепер же вони іграшка в руках невидимого режисера на реальній, а не уявній сцені. І смерть чи життя їм не треба буде майстерно розігрувати: все вийде саме собою. Ніч, суцільна темрява приховає окремі смерті, але не загальну картину.

Мюнхен – місто вже повоєнне (в той час, як Београд – місто перед війною, а П'янгород – місто в розпалі війни) – демонструє фатальні наслідки війни. Скрізь панує запустіння, безлад, руїни. Ось результати згубної дії війни. Природність і штучність змішалися без усіляких правил і законів. Люди перебувають у стані депресії. Навіть час не має сили побороти такий безлад.

Отже, образ ріки працює на сюжет, образ саду – на розкриття характеру (Галочки) і частково, разом із образом міста, – на оцінку історичних подій, що ставали часом життям героїв.

Текст містить речення, в якому разом зводяться усі три образи. Знаходиться воно ледве чи не в самому кінці твору: “... там, у

*ніщоті ще синіючої ночі нікого вже не було. Там нікого не могло й бути.*

*Там тільки незрушено, презирливо мигтіло небо. Над руїнами кам'яно-сонного міста, над чатуючим чатинням парків, над сліпою погонею хвиль Ізару, що безпересталі гнав мутні буруни у тал ранів” [3, 347].*

Ю. Косач обрав такі міста і ріки, що дозволяють говорити про культурні паралелі, зв'язки. Зміни в одному культурному коді неминуче викликають зміни в іншому. До того ж якщо вони чимось особливим пов'язані (війна, еміграція).

### **Міст як символ руху**

Аналізуючи образи річок, не можна випустити з поля зору і тісно пов'язаний із ними образ мосту. У повісті міст – це перш за все один із об'єктів підпільних воєнних акцій: він має бути зірваним. Хоча очевидно, що мова йде не про якийсь один міст, адже одразу по приїзді до Української Кастілії – Поділля – Еней бачить зруйнований міст: *“Міст через Дністер зірвано”* [3, 292]. Інший має бути підірваний вже за деякий час у П'янгороді: *“Зірвавши міст, починаємо акцію”* [3, 310].

Міст – це те, що сполучає два береги ріки, робить можливим переміщення, подальший рух. А зруйнувати його – означає зупинити поступ або принаймні набагато його сповільнити, поставивши людину у безвихідь: *“Я їхав до останньої станції. Далі поїзд не йшов. Шлях кінчився, упирався в край світу. Міст через Дністер зірвано...”* [3, 292] Ю. Косач, отже, поруйнування мосту подає ще більш радикально трансформованим: це кінець не просто дороги, це край світу. Буковина, що лежить по той бік ріки, – ніби інший світ, недосяжний, бажаний. Прикметно те, що тут, на краю світу, – Вітчизна Енея, та, красою і близькістю якої він кілька хвилин тому впивався: *“Я хмелів рідною землею...”* [3, 291], – але до щастя домішується незрозуміла тривога: *“Тривога кінецьсвітнього... Я приїхав з одного кінця світу в другий...”* [3, 291], – яка з часом конкретизується: *“Може, Дністер плив зовсім не праворуч, може, й у цьому містечку я був зайвий, недоречний зайда; я ще зовсім не засвоїв собі стилю цієї зловісної країни, що, розпалена, стиха покректувала в присмерку”* [3, 292]. Доки рідна земля (краєвиди, люди і т. п.) відповідала Енеєвим снам, мріям, уявленням про неї,

доти він не почувався тут чужим і непотрібним, адже він їхав рятувати, обороняти Батьківщину. Дивним виявляється і початкове завдання: *“Тим часом ви житимете в пансіоні, ви ходитимете на річку й ждатимете. Вас нічого не обходить. Все робитимуть інші”* [3, 292]. Ходити до річки для Енея – думати, мріяти: *“Річка знала багато чого з моїх дум і мрій”* [3, 297], – подібно до того, як для Вергілієвого Енея пливати морем – шукати нову батьківщину.

Відсутність мосту-дороги до іншого світу, до майбутнього символічно означає те ж, що й річка (Дністер) як кордон, який відділяє героя від кінцеьсвітнього.

Якщо ж немає сполучення, зв’язку через міст, а сама ріка – кордон, тоді вихід один – шукати іншого шляху, складнішого, безперечно. Проте для Енея це недоречно, адже він взявся виконувати завдання, отже, мусить дотримуватися встановлених іншими правил. Та Енея це не дратує, а навпаки, реальна зупинка, реальний кордон для нього – це шанс відновити втрачену рівновагу чи ж віддатися своїм улюбленим розмірковуванням: *“Можна забути про все, можна заплющивши очі, мандрувати тихими безкраями...”* [3, 294].

Цікавим є метафоричне порівняння мосту з луком у контексті опису виру воєнних подій: *“Вибухали динамітні набої, й мости вилітали, ці пір’їнкові легкі мости, містерними луками впавши над проваллями”* [3, 299]. По-перше, лук – це знаряддя для стрільби. Він призначений для того, щоб випустити стрілу, яка принесе смерть, руйнування. По-друге, це знак надзвичайного напруження, якщо в нього натягнута тятива. Але про це не йдеться (ні про стрілу, ні про тятиву). Отже, маємо такий собі кастрований лук, позбавлений своєї найважливішої характеристики, а відтак і можливості виконати своє пряме призначення. Напевно, саме втратою цього звичного застосування і зближуються лексеми “лук” і “міст” (крім, звичайно, чисто зовнішньої схожості, адже міст своєю вигнутою формою напівкола нагадує лук).

Але ж є ще й незвичайне означення – “містерними”. Якщо мости впали над проваллями (а це ж, так як і ріка, зона, подолати яку без спеціального пристосування, як-от міст, неможливо), то можна уявити, що через провалля тепер перекинута мости (бо ж після вибуху “мости вилітали” легко, як пір’їнки, що може означати те,

що вони не були сильно пошкоджені, а зберігали якусь відносно цілісну форму). Ось де виявляється містерійність: замість того, щоб бути знищеними повністю, мости-луки віднаходять нове призначення – розміщуватися над проваллями. Що переважить – настанова на знищення (лук) чи на творення, сполучення (міст) – не відомо. А може, не переважить ні те, ні інше, якщо відчитати в оксюмороні “лук-міст” іронію автора, особливо зваживши на контекст (хаос, безладдя, мішанина протилежностей, невиясненість, беззмістовність): *“...клітини спротиву... щетинились дулами кулеметів і автоматів... В полонинах горіли вогні, зворами йшли люди... Кволі й вольові, переконані й відкинені інерцією проти власної волі, перекинчики й звістуни нового гуманізму... З'їздили поїзди під насипи й, перекинувшись колесами догори, як скелети великих, залізних жуків, лежали проти сонця.*

*Я тільки міг догадатись про осередок, що логічно кермував цим виром убивства, пожежі, вибухів, глуму, презирства. Ірин – лірика була зайва”* [3, 299].

Отже, люди вирішують долі один одного: хтось створює щось для якоїсь мети, інший міняє, нищить це призначення.

Але повернемося до епітета “містерійний”. Ось словникова стаття, що пояснює значення слова “містерія”: *“Містерія – 1. У країнах античного світу та стародавнього Сходу – система культових відправ на честь деяких богів, до яких допускалися лише посвячені...”* [6, 651]

Містерійний – таємний, секретний, призначений для обмеженого кола осіб. Міст, отже, тепер багато важить на іншому рівні, де символічним є не тільки власне його значення, а й значення інших образів, деталей. Міст із 3. через Дністер зірвано. Цим ускладнено рух не лише ворогам, а й самим собі. Еней не йде далі, бо ще не готовий, не “посвячений”: [Еней:] *“Ви бачите цей масив, навислий над рікою? Це вже Буковина. Після сповнення завдання ви перепливете Дністер і пойдете на південь. Це поки що...”* [3, 292] Тож Еней має виконати якийсь ритуал, аби отримати дозвіл перепливати на той берег. Це своєрідний обряд ініціації – посвячення в активні учасники війни (адже Еней щойно прибув до України і зробив це за власним бажанням, хоча міг би й залишитися осторонь), або ж (якщо триматися символічного виміру) – у місті (якими вважали-

ся учасники містерій). Війна загалом обертається, таким чином, грандіозною містерією, а окремі події, операції – її елементами, “культовими відправами”.

Уже в П’янгороді міст тільки має бути зірваним. Еней – у центрі, в самій гушавині подій. Образ міста П’янгорода “виростає” до рівня символу. Символу не так фізичного, як психічного, душевного стану людей, задіяних в операції. Сп’яніння – це наслідок і разом із тим необхідна умова участі в акції. Але для багатьох (для більшості, точніше) ця участь неминуха, адже війна стосується всіх. До того ж багато жреців здійснювали ритуали, будучи в стані екстазу, який може виникнути в людини, що перебуває в стані алкогольного сп’яніння. Якщо йти за логікою, то перейти міст із П’янгорода – це повернутися назад, до старого життя, в якому ще не було війни (як вирішує Галочка, а з нею і Божок), перервати справу, якою досі займалися. Еней же і, звичайно, Ірин залишаються. Ірин – тому, що акція, яка відбувається, – його власна справа, діло його переконання, він головний тут, і на ньому все тримається. Еней (якщо порівняти з Вергілієвим Енеєм) просто не має куди повертатися: Галочка втікати разом не запрошує, сам же Еней про втечу навіть не думає. Тож він може лише продовжити своє існування поряд з іншими, не замислюючись над тим, що буде далі. Єдиного шляху назад (“...виходу з міста вже нема. Дороги відрізані, так що є один тільки шлях через міст...” [3, 322]) теж скоро не буде та й уперед теж, адже всі вони опиняються ніби в замкненому просторі. І знову іронія: *“Зв’язкові пили. Під полом матово рубцювались крашанки гранат, ручки автоматів. Муська крутила грамофон. Хлопці дихали перегаром чорних ротів, чекали, ілюзія вокзалу”* [3, 314]. Вокзал – місце, звідки можна виїхати в будь-якому напрямку. Тут – навпаки. Вокзал уособлює лише чекання, мало того, чекання без кінця-краю.

Варто нарешті згадати, з якою прямою метою зривали міст не лише у П’янгороді, а й повсюди у той час. З метою перекрити шлях ворогові до подальшого просування або ж, як у П’янгороді, замкнути його в пастку. У двох випадках – зупинити. Опис підпільної акції в цьому місті дуже детальний. Місто оточене. Міст – єдина ланка, що сполучає людей у вже приреченому місті із надією на свободу та життя.

Міст стає луком ще раз у самому кінці повісті: *“І ще десь перекинені через лук мосту дороги, може у смерть, може, потойбіч зневіри”* [3, 349].

Тож міст відновив властиву собі функцію – давати дорогу, вести, сполучати розділені частини. Ірина й Галочки не було. Вони пішли дорогами через міст. Хоча нікому, і самим їм, напевно, не відомо куди. Атмосфера напруження, зловіщості, непевності подібна до стану, який відчував на собі Еней під час воєнних заворушень. Міст відкрив дороги, але не дав надії Енеєві. Міст-луку уже здатен отруєною стрілою знищити щастя людей (Енея, Божка, Фреда, які втратили кохану, графині, яка загубила дочку).

Міст, отже, стає символом продовження, неперервності дороги, руху, просування вперед. Не важливо, до кращого чи гіршого, важливо – вперед, далі. Бо зупинка, як відомо, – це смерть. Дорога на те й дорога, щоб нею іти: *“Дороги, дороги в Україні розбіглись, вгрузаючи коліями в чорнозем, дороги доль військових, суспільних, історичних. Все та сама мережа роз’їжджених доріг, безконечних доріг. І тільки одна – людська. Прослалась, як стежина через розвори-колії”* [3, 300]. Ця людська стежина – теж своєрідний міст, дорога, яка йде в протилежному до інших напрямку. Людина – істота, якій властиво рухатися. І якщо на її шляху з’являється перепона (ріка, наприклад), вона долає її, будуючи міст. Поруйнування мосту для когось може виявитися зупинкою, поразкою (для того, хто позаду), а для когось, навпаки, перемогою над суперником (для того, хто вже успішно перейшов його).

Не може бути застосованим до символу мосту і фразеологізм “спалити мости”, який має античне походження і означає “порвати з минулим”. Маємо протилежну ситуацію: спалені, зруйновані під час війни мости разом із убивствами, стражданнями не залишилися в минулому – вони й зараз діють на психіку героїв (спогади, розмови), та й узагалі, персонажі після війни стали дещо іншими особистостями. А коли Ірин та Галочка тікають, міст позаду них залишається.

Але все ж найголовніше значення мосту, його від- чи присутності – показувати, чи існує шлях уперед.

Проаналізувавши ланцюжок образів “ріка-сад-місто” у контексті виміру “природне/штучне” з’ясували, що саме хронотоп



переводиться у символ. І підтексти будуються на хронотопній образності завдяки нарощенню значень у пейзажних картинах та авторсько-оповідачевих відступах.

Традиційно закладені у поняття ріки, саду, міста смисли у повісті виявляються значно модифікованими. Так, одна із рік (Ізар) втрачає здавна властиві їй ознаки і обертається мутантом, а сад, навпаки, “здобуває свободу” від людського піклування, місто ж прямує до того, щоб виявитися абсолютно технізованим, штучним. Образ мосту має символічне значення руху. Не принципово, куди саме рухається людина, що йде цим мостом. Відсутність мосту – зупинка. Важливим є аналіз епітета “містерійний”, який дає змогу перетворити міст на центральний символ, а також зробити символічним, знаковим усе, що з ним пов’язане (міста, зокрема).

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що роль кожного елемента ланцюжка “ріка-сад-місто” у творенні загального смислу твору значна. Образ ріки бере активну участь в виразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Образ саду сприяє виразнішому розкриттю внутрішнього світу героя (Галочки, якщо точніше). Через образ мосту моделюється ситуація потенційного руху.

## Література

1. Боннешер П. Місце священного гаю (ΑΛΣΟΣ) у мантичних ритуалах Греції // Сапфо: Збірник статей / Упоряд. Олена Галета, Євген Гуревич (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка). – Львів: Літопис, 2005. – С. 226-246.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременко. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 290-315.
3. Косач Ю. Еней та життя інших // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упор. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 255-349.
4. Новий Завіт.
5. Новий тлумачний словник українська мови: У 4-х т. / Упор. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко, – К.: Аконіт, 1999. – Т. 1. – 912 с.
6. Новий тлумачний словник українська мови: У 4-х т. / Упор. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко, – К.: Аконіт, 1999. – Т. 2. – 912 с.
7. Півторак Г. Українці: Звідки ми і наша мова / АН України ім. О.О. Потебні. – К.: Наукова думка, 1993. – 199 с.



УДК 82.09 (477)

Капленко О. М.

## ФЕНОМЕН “СЦЕНАРНОГО” СТИЛЮ ОПОВІДІ АВАНГАРДИСТА ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

*У цій статті Капленко О.М. розглядає механізм моделювання “сценарного” стилю оповіді у межах художньої практики Леоніда Скрипника. Цей феномен є одним із складових більш масштабного явища деструкції традиційного нарративу, заявленого у творчості вітчизняних письменників-авангардистів 20-х рр. XX ст. (Юліана Шпола, Майка Йогансена, Гео Коляди та ін.). Оповідь Л.Скрипника аналізується у контексті активного залучення елементів кіно до поетикальної структури його літературних текстів.*

*In this article O. Kaplenko considers the means of modelling the “scenic” style of narration in artistic work of Leonid Skrypnyk. This phenomenon is a constituent part of a larger phenomenon of the traditional narrative destruction which appeared in creative work of Ukrainian avant-garde writers in 1920s (Yulian Shpol, Mike Yohansen, Heo Koliada and others). Leonid Skrypnyk's narration is analyzed in the context of active inclusion of the elements of cinematographic art in poetic structure of his literary texts.*

Дослідження явища українського авангардизму сьогодні особливо на часі. Маємо вже кілька “свіжих” літературознавчих досліджень (О.Ільницький, А.Біла, С.Журенко, О.Боярчук та ін.), де актуалізовано і досліджено нові ракурси сучасного авангардного дискурсу. Проте тема залишається ще відкритою, оскільки багато творів ще не інтерпретовано на належному рівні, або й зовсім не перевидано після першодруку, що значно утруднює доступ навіть для текстурального ознайомлення з ними. На жаль, у цьому списку також перебувають і твори Леоніда Скрипника, митця неординарного і вельми цікавого. Відтак, пропонуємо свій варіант рецепції художнього доробку письменника, реалізованого крізь призму наратологічного аналізу, оскільки саме оповідь виявилася базовим полем авангардного експерименту в творчості Майка Йогансена,

Юліана Шпола, Дмитра Бузька, Гео Коляди та ін. Загальний пафос цих експериментів зазвичай був заангажований деструкцією традиційного нарративу, залученням фактору свідомої гри з читачем, ексклюзивного “оголення” творчого прийому.

Творчість Леоніда Скрипника виявляється вдячним матеріалом для аналізу, оскільки все те, що він встиг написати за своє короткочасне життя, виступає як корпоративна цілісність: “Хоча кожен із цих творів вельми особливий, кожен написано тією чи іншою мірою “біографічно”. Кожна оповідь рівнозначна “життю” героя-чоловіка, розказана з максимумом літературного самоконтролю, аналітичної проникливості і стилістичної осядності” [9, с. 347]. Попри доцільність і адекватність перерахованих ознак, головний цементуючий принцип – це активне використання засобів кіноестетики. Не останню роль відіграють тут зацікавлення автора, котрий був фотографом – теоретиком і практиком, кінематографістом – теоретиком і практиком, завідувачим кінолабораторією одеської кінофабрики. Відтак, маємо об’єктивні підстави для реконструкції авторської стратегії, котра визначала достатньо рельєфний профіль письменника на фоні його сучасників.

Відомо, що найпомітнішим і до сьогодні у його творчому доробку залишається вже згаданий “екранізований” роман *“Інтелегент”*. Але забезпечуючи реалізацію цілісного підходу, до розгляду слід залучити й інші набутки, зокрема його незавершений роман *“Епізоди з життя чудної людини”*, а особливо *“Матеріали до біографії письменника Лопуцьки”* [23], котрі не менш красномовно свідчать про застосування новаційного стилю у межах творчості письменника. До того ж багато в чому є показовою робота *“Мистецтво й соціальна культура”*, котру редакція “Нової Генерації” від свого імені і від імені “армії футуристів” так вписала в аннали свого часу: “Наша програма, наші теорії – з цією роботою набрали того уточнення й обґрунтованості, яких потребують всякі великі ідеї” [15].

У такий спосіб, спробуємо окреслити основні моменти, які дозволяють кваліфікувати авторський стиль Л. Скрипника як “сценарний” (до речі, першою це визначення запропонувала Зінаїда Голубева [3]), котрий, власне, і зумовлює деструкцію традиційного нарративу, рухаючись у межах заявленої дихотомії понять від “розповіді” до “показу”.

Логічно, мабуть, було би почати із такої ознаки авангардної естетики, як установка на синтез елементів різних видів мистецтв. Спроектуювши розріз однієї лише футуристичної літератури, можемо помітити, що їх діяльність розгорталася у полімистецькому контексті. Так, двоє з трьох співзасновників футуризму були художниками (Василь Семенко і Павло Ковжун). Згодом рух підтримали в театрі (Марко Терещенко, Лесь Курбас) та кіно (Олександр Довженко). Багато з-посеред футуристів – Микола Бажан, Дмитро Бузько, Михайль Семенко, Леонід Скрипник, Олексій Полторацький, Гео Шкурупій – були тісно пов'язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно. Футуристичні видання майже завжди робили спільно з художниками: обкладинку “Зустрічі на перехресній станції” оформляв В. Татлін; стилістами макету “Нової Генерації” були всім відомі постаті, як декоратор Вадим Меллер, фотограф Дан Сотник, художник Анатоль Петрицький. Не безпідставно “Семафор у майбутнє” визнали шедевром видавничої справи.

Як наслідок, можемо констатувати виникнення так званих “синтетичних” жанрів. 20-ті роки ХХ століття залишили в історії літературного процесу зразки такого виду текстів. Показово, що цей синтез відбувався на різних рівнях (від суміші різних жанрів у межах одного тексту аж до поєднання різних елементів мистецтв). Наприклад, “Чотири шаблі” Юрія Яновського – це роман, що “складається із семи розділів-пісень” [17], його ж “Майстер корабля” і “Вершники” – романи у новелах [17]; “Двері в день” Гео Шкурупія – “примхлива мозаїка різножанрових фрагментів (новели, репортажу, сценарію, лекції, невеликої повісті)” [5, с. 6], а його ж незавершена “Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка” – конструкція із різнотипних текстових зразків. О. Ільницький слушно зауважує, що “читання “Повісті” нагадує зудар зовсім різних жанрових очікувань, це ніби одна тема, водночас прописана в кількох жанрах. Біографія Шевченка може поєднати ці стилістично автономні тексти, але поліфонія моделей, безсумнівно, підриває предмет “студії” і породжує в читацькій свідомості тривогу стосовно формальної, композиційної й оповідної природи твору” [9, с. 331] тощо.

Особиста установка Л. Скрипника на перегляд традиційних щодо класифікації і якості усталених видів мистецтв є очевидною. Якщо спробувати окреслити індивідуальні передумови цього явища, то,

до певної міри, це пов’язується із характерними рисами творчої натури письменника. Знайомі і колеги, зокрема, вирізняли “гострий, проникливий розум, рівного якому годі шукати серед попередників і сучасників”, “закінченість у своїх поглядах”, “нелюдську, варту великої людини, працездатність”, “величезний культурний досвід”, “гострий темперамент”. У переліку тих центральних галузей діяльності, які обіймав Л. Скрипник, на перше місце виносять – “теоретик і публіцист лівої формації мистецтв”, потім – “журналіст”, потім – “літератор” [15]. Таким чином, шлях до літератури опосередковувався теоретико-публіцистичною діяльністю, а відтак і відповідним досвідом. У контексті згаданої роботи “Мистецтво і соціальна культура” цей досвід якраз переломлювався крізь призму інших видів мистецтв, проникнення насамперед в “соціальну” їх природу. Так, відзначалось, що “однією з тез книжки є витіснення “мистецтвами соціальними” “мистецтв а-соціальних”. “А-соціальні мистецтва” – це ті мистецтва, що їх характеристичною ознакою є походження з емоцій індивідуалістичних і живлення ними тих же емоцій. “Соціальні мистецтва” відзначаються відсутністю в них індивідуалістичності – як в імпульсах, що їх утворюють, так і в емоціях, що ці мистецтва їх збуджують. До соціальних мистецтв, як зазначає автор, належать: “старші” (основні) соціальні мистецтва – наука, інженерія, техніка та “молодші” – газета, реальне кіно, радіо, телевізія і т. д.” [7]. Також вказувалось, що праця демонструє аналіз цих мистецьких форм з точки зору “максимальної” програми панфутуризму, “що з неї виходить гасло зникання мистецтв в атмосфері раціональних, функціональних вимог” [8].

Але все ж аналіз “соціальної” природи так чи інакше не відбувся би без проникнення в глибини естетики кожного з досліджуваних мистецтв, а це, у свою чергу, збагатило досвід Л. Скрипника і вивело його літературно-художній доробок у міжмистецький контекст (про це свідчать уже назви самих розділів, де література розглядається поряд із малярством, скульптурою, архітектурою, театром, цирком, оперою, музикою та ін.). Скажімо, майже оголену естетику можна прочитувати у наступних положеннях роботи: “Соціальної культури так само не може бути без *культурної мови*, як не може її бути без інших метод фізичного сполучення людей” [20, с. 55]; “*Треба створювати й розвивати мову...*” [20,

с. 56]; "...”питома вага” залежить не тільки від *характеру змісту* та *кількості* даного елементу в газеті, але й від *форми*, в яку цей зміст вкладено” [20, с. 59]; “У нас цілковита плутанина, перш за все з термінологією. “Культуру” у нас на кожному кроці плутають з “цивілізацією”, з “інтелігентністю”.

“Цивілізованість” – це просто *модус зовнішнього застосування* окремої людини до культурного оточення.

“Інтелігентність” – такий самий модус *внутрішнього* гатунку. Це так би мовити, *внутрішня* цивілізованість. Чи навпаки, – “цивілізованість” є *зовнішня* інтелігентність” [19, с. 27]; “Театр в цілому – це не окреме мистецтво, а *сума мистецтв*” [25, с. 41] тощо.

Розмірковуючи над естетичною і соціальною природою літератури як виду мистецтва, Л. Скрипник спочатку розщеплює її функціональне призначення між соціальною роллю і естетикою (“красним письменством”), а потім намагається знайти шляхи їхнього поєднання. В результаті, література мала би синтезувати в собі обидві ці складові. З іншого боку, автор розуміє і неодноразово підкреслює несумісність цих положень, звідси маємо штучність поєднання, парадоксальні висновки типу: “справа шкідливості мистецького літературного твору залежить від *міри його публіцистичності* – тобто від міри його *немистецькості*.”

Коротше: *що менше мистецтва в мистецькому творі, то цей твір менш шкідливий*” [22, с. 38].

Автор вказує на два головних напрямки у мистецьких пошуках засобів впливу серед лівих прозаїків: “добитися *мистецькими* засобами *публіцистичного* (характером і актуальністю) впливу на читача. Добитися, щоб *мистецький* первісний твір набрав таких ознак, що гарантували б йому *тотожність* створеного читачем остаточного твору” [22, с. 38].

Не заглиблюючись у цю концепцію (ступінь епатажності якої відчував сам автор, вказуючи на власну “очевидну і зрозумілу покаліченість” через симпатію до “*безперечно шкідливих*” оповідань Бабеля), відзначимо особливу значущість для Л. Скрипника засобу екранного втілення літературного твору, який, на думку автора, здатен ефективно виявити недоліки твору. Зокрема, він зазначає, що “коли історію “Бені Крика” було кінематографізовано (та ще й до-

силь слабо) – одразу виявилось, що картина шкідлива...” [22, с. 37].

За логікою, тут слід окремо прописати лінію “кінолихоманки”, котра панувала у ті часи і спричинила, у такий спосіб, своєрідну революцію, що полягала в активному залученні елементів кіно до поетикальної структури літературних текстів. Як наслідок – велика частина згаданих “синтетичних” жанрів реалізувалася за формулою “література + кіно”.

Апогей захоплення новим мистецтвом достатньо лаконічно, але в той же час узагальнено схарактеризував Валеріан Підмогильний: “Головним стимулом для написання такого сценарію був переїзд Управи ВУФК з Харкова до Києва і та кінолихоманка, що почалася в зв’язку з цим серед київських письменників – кінотворчість для киян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною” [13, с. 45]. Що ж, власне, так приваблювало письменників у мистецтві кіно? На це питання зокрема намагався у свій час дати відповідь Л. Френкель у статті “Письменник і фотокіно” [26]. Так, автор визначає, що “у фотографії та кінематографії майстри шукають оригінальні й цікаві (так композиційно, як і щодо освітлення і взагалі щодо показу кадра) точки зору.

Фото-кіно найменше спирається на бутафорію. Його матеріал завжди фактурний” [26, с. 295].

Ця фактурність досягається використанням принципу розкадровки. *Кадр*, за визначенням Юрія Лотмана, – це “не вся дійсність, а лише один її шматок, вирізаний за розмірами екрану” [11, с. 306]. Його можна вичленувати, сполучати з іншими кадрами за законами змістової, а не природної суміжності, вживати у переносному – метафоричному і метонімічному змісті. Наприклад, “Матеріали до біографії письменника Лопуцьки” Л. Скрипника унаочнюють цей механізм. Тут ми, як і очікувалось, не знаходимо суцільного тексту. Твір-інформація розбитий на “епізоди”, яких нараховується п’ятнадцять. Але навіть ця арифметична послідовність ламається. Логіка сприймання, окрім своєї порціональності, ще набуває й мозаїчності (після п’ятого епізоду знову продовжується другий, восьмий знаходиться всередині сьомого тощо).

Завдання кадру – концентрувати увагу на речі, деталі, підкреслюючи певну “точку зору”, що не просто є “найулюбленишим формально-технічним способом фото-кіно майстерности”, а й “ор-

ганізаційним психологічним кільцем усього фільму” [26, с. 295]. Оригінальна, нова “точка зору” здатна показати всю багатогранність речі, її неординарність, конструктивність. Саме кадр, на думку Л. Френкеля, в змозі допомогти реставрувати психологічний дискурс, адже він, “захоплюючи в рамку річ зорово... надає знімкові певного психологічного стану і часом *упливає сильніш за слово*” [26, с. 296].

Першою сходинкою на шляху сходження до вершин мистецтва кіно є сценарій – “твір літературний, словесний, втілюється виключно в *зорових* елементах” [24, с. 27]. Отож, саме тут слід вбачати генетичні витоки популярного захоплення більшої частини письменників жанром сценарію у 20-х роках.

Досвід “сценарної” роботи не міг не позначитись на якості наративу власне літературного твору. Зокрема, про такий вплив на практику “лівого” оповідання неодноразово говорив Олексій Полторацький, наголошуючи на зміні мовно-стилістичного його оформлення: “конденсована динамічна мова дозволяє лапідарність стилю дорівнювати до лапідарності мови кіно-сценарія” [14, с. 57] або “будуччина в розвитку лівого оповідання полягає саме в удосконаленні безпосередньої, “називної”, стислої й енергійної мови, мабуть, завдяки синтезі з мовою сценарія” [14, с. 58].

Зміни, певна річ, не зупинилися на самому лише оповіданні, а торкнулись і великого епічного жанру – роману. Але тут новації не обмежувались трансформацією мовної структури. Зміни, насамперед, відбулися на рівні подачі подієвої канви тексту. Якщо в оповіданні здебільшого зберігалася установка на сюжет із такими основними засобами, як “несподіване закінчення”, “раптовий почин із середини”, “користування засобом т. зв. таємниць” [14, с. 55], то в романі, де кількість подій зростала, на метакомпозиційному рівні маємо відмову від сюжету і конфлікту в їх традиційному розумінні, і як результат, утворення “зламаної композиції” [5, с. 6], котра поряд із іншими складовими включала елементи сценарію (наприклад, той же таки роман “Двері в день” Г. Шкурупія). У варіанті іншого представника романного жанру – Валеріана Підмогильного – знаходимо концепцію головного героя “Міста” як “споглядально настроєної людини” [4, с. 66], і це не дивно, оскільки, як зізнається сам автор, жанрова еволюція роману відштовхувалась саме від ідеї сценарію: “Свій роман “Місто” я почав писати зовсім для себе несподівано – воно, за первісним за-



думом, мало бути кіносценарієм, і то комедією.

Кінокомедію я допровадив до четвертої частини і побачив свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі. І щоб відшкодуватись за поразку, вирішив скористатись темою для роману. Від неї, видима річ, залишилися самі уламки чи – певніше – самий тільки імпульс...” [13, с. 45].

Залучення засобів кінопоетики демонструє і Семен Скляренко у своєму незавершеному кіноромані “Борис Джин із Подолу” [18]. У романі Гео Шкурупія “Жанна батальйонерка” (1929) один із розділів (“Поема про клаптик паперу”) виконано в кінематографічній техніці “прояснення” й “затемнення” [9].

У варіанті Л. Скрипника ми маємо, порівняно з цими прикладами, відбиття більш глибинних процесів синтезу. Вони торкаються субстанціонального рівня. Відомо, що однією із ознак приналежності до авангардного блоку мистецтв є базованість на неосубстанціалізмові, де нова субстанція – це індивідуальний матеріал світобудови. Такою субстанцією може слугувати крапка, лінія, колір тощо [10]. У літературі, здавалось би, завжди повинно домінувати слово, але наслідком “кінолихоманки” 20-х стало зміщення субстанцій: слово потіснилось і чималу частку своїх повноважень передоручило кадру. Око письменника прирівнювалося до об’єктиву кіноапарату. Він, пишучи великі плани, час від часу затримував свій погляд на “самогранних і дотепних” деталях, адже “незначна, але характерна бородавка на обличчі героя часом говорить більш, ніж красиво описаний “римсько-католицький” ніс” [26, с. 296].

Аналогічний процес можемо спостерігати у творчості Л. Скрипника, саме тому у варіанті його режисерського бачення, як і в інших “кінопричетних”, кадр почав виступати моделюючою і структуруючою субстанцією. Скажімо, у “Страшний миті” Гео Шкурупія Л. Френкель вбачає “підсвідомий розподіл абзаців (закінченої думки) на кадри” [26, с. 296]. Відтак, ми починаємо відчувати справжній потенціал кадру, специфіка і сила якого в літературному творі виявляється завдяки слову і його можливостям. Саме тому, у своїх текстах Л. Скрипник, з одного боку, проявив себе як “збирач слів”, а з другого, як “збирач зорових образів”, прирівнявши у правах обидві субстанціональні складові. Це вилилось у тотальну сконцентрованість слова на образі. Зміні кадрів сприяє точна фраза,



показ людини тільки у зовнішній дії, особлива значущість жесту, міміки, відмова від діалогу.

Розмірковуючи над аналогічними проблемами, В. Гадзінський обумовлює дотичність літератури того часу не лише до кіномистецтва, але й архітектури: спільним знаменником виступає “найближчість новим пропорціям і новим шуканням у культурі та побуті” [2, с. 42]. Саме ці дві галузі мистецтва володіють певним ступенем свободи: архітектура не зв’язана так матеріалом, як письменство, а кіно – не відчуває тягара традиційних канонів, адже є ще молодим витвором нової доби. Відтак, вони визначають вектор руху і для інших мистецтв, у тому числі й літератури. Говорячи образною формулою автора, “ці дві галузі мистецтва немов підганяють схудлу від одностайности харчу (слова) літературну кобилу”, адже слово є “незмінне в своїй генезі й суті, хоч так різнотонне у численних мовах” [2, с. 42].

У конкретному випадку Л. Скрипника З. Голубєва відзначає, що саме він “один з перших на Україні намагається пов’язати роман з кіно, тоді ще молодим, але перспективним видом мистецтва.

У той час багато говорили про шляхи оновлення літератури і серед джерел, звідки література повинна була почерпнути нові сили, називалось кіно” [3]. Ольга Журенко, у свою чергу, теж коментує такий синтез як “джерело оновлення роману”, як спробу “удосконалення жанру за допомогою художніх засобів кінематографічного мистецтва” [5, с. 5].

Власне, і сам Л. Скрипник не оминав у художньому тексті нагоди потеоретизувати (щоправда, не без іронії) з приводу такої синтетичності: “Інтелігенти, взагалі, неприємний нарід – заведуть, буває, якусь юринду: про аналогію якоїсь архітектоніки в літтворі з монтажем в кіні...” [23, с. 296].

Письменник особливо підкреслював роль ступеня довіри у спілкуванні, опосередкованому текстом, або, принаймні, хоча б створення ілюзії достовірності трансльованої інформації. Кіно у цій ситуації – такий вид мистецтва, який ефективно “купує” довіру читача і тим самим максимально завуальовує опосередкованість слова акторською грою у русі до реципієнта.

Вважається, що мистецтво кіно найбільш тісно наближається до реальності: “В кінофільмі ми бачимо події в екранному зобра-

женні, де кожний кадр має характер справді життєвого документа. У фільмі життя відтворюється з документальною точністю і саме тому воно сприймається як реальне, справді існуюче [12, с. 7]. Скажімо, красномовною у цій ситуації виявляється назва монографії В. Баскакова “Фільм – рух епохи” [1]. Юрій Лотман у розвідці “Семіотика і проблеми кіноестетики” [11] один із перших розділів присвячує питанню ілюзії реальності у мистецтві кіно, зазначаючи, що такий ефект є радше наслідком емоційного ставлення до побаченого, аніж логіки. Але так чи інакше, споглядаючи події, глядач відчуває себе співучасником цих подій, а отже, максимально довіряє їм. У цьому контексті кінороман Леоніда Скрипника “Інтелігент” (або як він сам його означив, “екранізований роман”) є відвертою спробою автора торкнутися реальних подій і подати їх у світлі власного бачення. Як правило, художній текст “говорить з нами не одним голосом, а як складний поліфонічно побудований хор” [11, с. 431], але у варіанті Л. Скрипника ми зустрічаємось із одноголоссям. Імплицитна іпостась автора, у такий спосіб, допомагала естетично освоїти кінодостовірність.

Вимога достовірності і підвищений попит на неї впливають із маніфестів “лівих”. Так, редакція “Нової Генерації” зауважувала: “ми звертаємося до наших читачів із проханням надсилати нам мовні документи, репортажі, записи – а не вірші й оповідання на “високі” теми, які (вірші, оповідання) неминуче йдуть до редакційної корзини з причин, зрозумілих всякому, хто прочитає наші “відповіді редакції”. Установка на документальний матеріал одразу виправдовує себе” [7]. Існувало навіть поняття “літератури факту”, куди, скажімо, Олег Ільницький пропонує зачислити оповідання Гео Шкурупія “Місяць з рушницею”, а сама редакція “Нової Генерації” вітала появу цих “Малюнків з червоноармійського життя”, адже автор тут “дає новий тип оповідання, що межується з репортажними начерками лівої практики й робить це із властивою йому легкістю, яка доводить про дальше удосконалення цього письменника” [6]. Ще один цікавий експеримент змішування “факту” з оповідною технікою белетристики спостерігаємо у його “Повісті про гірке кохання поета Тараса Шевченка”.

Текст згаданих “Матеріалів до біографії...” теж наснажений “знаками” такої достовірності. Вже перше речення (“Вирізка з

“Вечірнього Радіо”” [23, с. 293]) покликане завоювати віру реципієнта, що підсилюється приміткою-поясненням (“Найбільш освідомлена літературознавча газета на Україні”). Окрім того, автор відкрито проговорює свою приналежність до “Нової Генерації”, згадує імена Вячеслава Іванова, Аркадія Любченка, Ромена Роллана, назви періодичних видань (“Столичний Пролетарій”) тощо.

Максимально уникаючи ефекту передоручення (а отже, можливого перекодування) інформації, письменник у підзаголовок вводить назву (“З персональних спогадів”), обмежуючи цим самим кількість потенційних носіїв повідомлення до одного. Звідси – психологічна установка реципієнта на сприймання єдиної істини, позбавленість необхідності її аналізу-перевірки (адже ніхто і не зможе її спростувати чи підтвердити) і, нарешті, головне – повна довіра читача.

Саме крізь призму вимоги достовірності Л. Скрипник розглядав і мистецтво театру. Поєднуючи все це ще й з вимогою корисності, функціональності, письменник демонструє упереджене ставлення до театру, оскільки він заздалегідь “випадає” із категорії “соціальності”: “критерій “міри й способу сприймання споживачем даного мистецтва”, прикладений до театру, з його сумарною усіх мистецтв формою, свідчить про *цілковиту неспроможність театру до виконання будь-якої функціональної ролі...*” [25, с. 45], оскільки “споживач, абсолютно позбавлений можливості почути автора *безпосередньо*, що є неодмінною ознакою споживання публіцистичного твору, не вірить драматургічному творові” [25, с. 41].

Однак, попри епатажне відкидання Л. Скрипником методів театру, З.Голубєва цілком виправдано і аргументовано відчитує у романі “Інтелігент” момент відродження письменником принципу “вертепної дії” [3], для якої характерними ознаками є плакатна чіткість типу, алегорична подібність зображуваних подій до артикульованих у давньому вертепі явищ кінця світу, краху, хаосу, концентрованість дії тощо.

Окрім застосування принципу розкадровки та вимоги достовірності, безпосередності, що належать до кінематографічних характеристик, Л. Скрипник залучає до стильової палітри свого наративу елементи специфічного сценарію для німого кіно (зображувальний монолог, “гру шрифтів”, “зримає слово”) [5, с. 6]. Проте

найбільш характерною ознакою саме “сценарного” стилю є мовна кваліфікація художніх текстів письменника, який завжди тяжів до сконденсованості, лаконічності висловлювання, насиченості фрази, активного залучення простого непоширеного, а то й номінативного речення. Ось, скажімо, характерний абзац: “Буття визначає свідомість, а Лопуцька, як ми вже бачили, марксист... А буття – це економіка. А економіка – це гонорар. А гонорар – це видавництва, театри. А видавництва та театри – це відповідні урядовці. А урядовці за свій рупор мають якраз саме цю найвідповідальнішу газету... – Діалектика, – сказав Лопуцька” [23, с. 303].

За всім цим криється копітка робота над словом, адже, як зазначає Оскар Рединг, “Л. Скрипник з самого початку поставив незвичайно ясну проблему стилю свого роману і проблему ставлення свого (авторового) до героя” [16, с. 51].

Отож, реципієнт отримав по-новому організовану, незвично структуровану оповідь, адекватне сприймання якої вимагає повної концентрації читача-глядача. Оформлення подієвості не так за рахунок принципу розповідання історії, як її споглядання інтригує “отримувача” інформації, оскільки висуває на передній план індивідуально-особистісну реакцію, схожу скоріше на імпровізацію, аніж на існуючий досвід засвоєння художнього тексту.

## Література

1. Баскаков В. Фильм – движение эпохи. – М.: Искусство, 1989. – 222 с.
2. Гадзінський В. П’ятирічка і проблема літературної форми // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 37-44.
3. Голубева З. Новаторство украинского советского романа 20-х годов (Проблематика. Характеры. Поиски формы): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук / АН УССР. Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – К., 1967. – 42 с.
4. Єфремов П. Про роман В. Підмогильного “Місто” // Плуг. – 1928. – № 9. – С. 66-72.
5. Журенко О. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ...канд. філол. наук / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
6. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1928. – № 3.
7. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1929. – № 2.
8. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1929. – № 4.

9. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.

10. Левченко Н. Трансформації образності в мистецтві ХХ ст.: Автореф. дис. ...канд. філос. наук / Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К., 2000. – 17 с.

11. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) / Сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.

12. Лучина Н., Шапоренко Т. Літературний сценарій і фільм. – К.: Державне видавництво обр. м-ва і муз. л-ри УРСР, 1960. – 24 с.

13. Підмогильний В. Відповідь на анкету “Моя остання книга” // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.

14. Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 50-60.

15. Редакція – Леонід Скрипник // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 5.

16. Редінг О. Лист до читачів Л.Скрипникового “Інтелігента” // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 48-53.

17. Семенюк Г., Ткачук М., Ковальчук О. Українська література: Підручник для 11 кл. середніх загальноосв. навч. закл. / За заг. ред. проф. Г. Ф. Семенюка. – К.: Освіта, 2002. – 512 с.

18. Склярєнко С. Борис Джин із Подолу (епізоди з роману) // Нова Генерація. – 1929. – № 8.

19. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 26-33.

20. Скрипник Л. Газета // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 53-61.

21. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом. – [Х.] : Пролетарій, [1929]. – 146 с.

22. Скрипник Л. Література // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 34-40.

23. Скрипник Л. Матеріали до біографії письменника Лопуцьки (3 персональних спогадів) // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 293-303.

24. Скрипник Л. Скульптура, архітектура, кіно // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 25-29.

25. Скрипник Л. Теарт, цирк, опера, танок, музика // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 41-50.

26. Френкель Л. Письменник і фото-кіно // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 294-298.

УДК 801.73

Кир'янчук Б.

## ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ КОНЦЕПЦІЯХ М. БАХТІНА

*У статті доводиться існування герменевтичного підходу до вивчення літературно-мистецьких явищ у працях М. Бахтіна на теоретичному та методологічному рівнях. Йдеться про з'ясування таких найголовніших аспектів герменевтичної систематики, як діалогізм, герменевтика індивіда, герменевтична природа мови, антидогматизм, тлумачне начало тощо. Зазначені питання висвітлюються у взаємозв'язку із найголовнішими герменевтичними та теоретико-літературними концепціями.*

*In this article the existence of hermeneutical approach to the study of the literary – artistic phenomena in the works of Bakhtin on the theoretical and methodological level is being proved. It implies the elucidation of such main aspects of hermeneutical system as dialogism, hermeneutics of an individual, hermeneutical nature of language, antidogmatism, explication, etc. The mentioned problems are being elucidated in correlation with the main hermeneutical and theoretical – literary conceptions.*

Наукове осмислення герменевтичної проблематики займає вагомe місце в сучасних теоретико-літературних концепціях, що засвідчують роботи таких учених, як З.Лановик [14], М.Лановик [15], Л.Врубель [6], Ю.Борєв [5], Д.Наливайко [18], М.Зубрицька [9], Ю.Ковалів [13], Р.Мних [17] та ін. У цьому ж ключі сприймається актуалізація уваги до герменевтичних питань, пов'язана з виданням в Україні робіт М.Гайдеггера [8] та Г.-Г. Гадамера [7] й донесення їх до наукової громадськості, що дає змогу повному збагнути їхні положення з урахуванням національного інтелектуально-культурного досвіду.

Діалогічну співдію герменевтики та теорії літератури засвідчують наукові концепції М.Бахтіна, на сьогодні абсолютно справед-

ливо потрактовані провідними вченими-бахтінознавцями як герменевтичні [4, 32 – 42]. Принагідно зауважимо, що не позбавлені сенсу також погляди З.Мітосек [16, 279 – 306], М.Зубрицької [10, 404 – 405] та Е.Чаплевича [20, 176 – 197], які, по суті, трактують діалогічне мислення М.Бахтіна як особливий, унікальний і одиничний аспект світової теоретико-літературної думки. Хоча найбільш виправданим, на наше переконання, є все ж таки підхід В.Халізева, який вважає діалогізм ученого герменевтичним у своїй основі та вміщує розгляд зазначеного питання в розділі про герменевтику в синтетичній праці “Теорія літератури” [19, 110 – 111]. Найголовнішим, на наш погляд, є те, що діалогізм органічно вписується в площину герменевтики якраз у тому разі, коли остання трактується не просто як тлумачення, що є звуженим розумінням і що зазвичай дуже часто культивують наші довідкові теоретико-літературні джерела, а саме як специфічний тип проблеми, котра має системний характер. Втім, навіть у розумінні лише гуманітарного пізнання діалог потрактований Бахтіним у герменевтичному ключі [2, 409], на що справедливо вказує Н.Бонецька [4, 37]. Метою нашої статті є встановлення специфіки тих герменевтичних аспектів цілісної герменевтичної систематики М.Бахтіна, які з певних причин не коментувалися в працях названих учених, – найперше це стосується мовно-герменевтичного феномену та внутрішньо-текстового діалогізму, з ним пов’язаного. При цьому спостереження базуються найперше на таких роботах мислителя, як “Слово в романі”, “До методології гуманітарних наук” та записках із 1970 – 1971 років.

М.Бахтін цілком у герменевтичному плані трактує інтерпретацію, пов’язуючи її розуміння з природою тлумачення символічного первня в літературі. Символ у цьому контексті займає вихідну позицію, що виправдано з точки зору герменевтичного підходу, оскільки йдеться про центральність того, що представлене власне текстом. Інтерпретаційний розгляд має особливу закоріненість у творі. Більше того, вчений встановлює, по суті, ефект діалогічної взаємодії твору та інтерпретації, їхню взаємообумовленість та взаємоперехід, що не виключає осібного існування, а є одним із способів його вияву: “Будь-яка інтерпретація символу сама залишається символом, але дещо раціоналізованим, тобто дещо наближеним до поняття” [2, 361]. Зі сказаного можна зробити висновок

про те, що справді герменевтична інтерпретація, а звідси – й дієво-герменевтичний розгляд твору загалом, в усіх його найголовніших аспектах, завжди має первісне закорінення в тексті. Саме в його середовищі відбувається найперша інтерпретація, що досягається шляхом внутрішнього продумування, встановлення закладеного в ньому смислу або ж множинності смислів. Це відбувається завдяки синхронізації з проекцією назовні, оскільки кожен внутрішній діалог здійснюється в процесі сприйняття того чи іншого мистецького явища реципієнтом.

Учений абсолютно виправдано кваліфікує співвідношення герменевтичного та семіотичного підходів до розгляду художнього тексту, що визначається їхньою специфікою. Він, щоправда, не використовує саме названої термінології, але змістове наповнення найголовніших положень аргументує наявність власне такого підходу. Йдеться про трактування понять значення і смислу. Перше з них пов’язується зі семіотикою, друге – з герменевтикою (принагідно зауважимо, що якраз із онтологічним її варіантом). Семіотика має на меті, насамперед, встановити “...механічний контакт... між абстрактними елементами (*знаками* всередині тексту) й необхідний тільки на першому етапі розуміння (розуміння значення, а не смислу)” [2, 364]. Натомість з’ясування смислу, герменевтичного в своїй основі, базується на глибинному проникненні в сутність явища. Це досягається через усвідомлення герменевтики індивіда як своєрідної методологічної цінності: “За цим контактом (механічним, знаковим, семіотичним. – Б.К.) контакт особистостей, а не речей...” [2, 364]. Отже, простежується взаємодоповнювальний характер обох дисциплін, плідність їхнього паралельного застосування, хоча й з певною перевагою герменевтики, її більшою смисловою площинністю (остання констатація не є звужено догматичною, від чого, по суті, справедливо застерігав свого часу Г.-Г. Гадамер, стверджуючи про налаштованість кожного справжнього герменевта на діалог).

М.Бахтін виявляє феноменально організовану систематику науково-філософського мислення, що забезпечує унікальне трактування найголовніших межових моментів у розумінні, з одного боку, природи онтологічної герменевтики, з іншого – семіотики та структуралізму. “Якщо ми перетворимо діалог в один суцільний



текст, тобто зітремо розподіл голосів (зміни суб'єктів, які говорять), що в певних межах можливо (монологічна діалектика Гегеля), то глибинний (безкінечний) смисл зникне..." [2, 364].

Проблема розуміння тлумачиться вченим у герменевтичному контексті. При цьому застосовується оригінальна морфологія розгляду, яка включає декілька аспектів. Характерно, що простежується своєрідна градація від семіотичного плану до власне герменевтичного рівня, де перший, по суті, включається в останній, підпорядкований (у справді позитивному сенсі, що не виключає діалогізму) йому: "1. Психофізіологічне сприйняття фізичного знака (слова, кольору, просторової форми). 2. *Упізнання* його... Розуміння його... (загального) *значення* в мові. 3. Розуміння його *значення* в даному контексті (найближчому та більш далекому). 4. Активно-діалогічне розуміння... Включення в діалогічний контекст" [2, 361]. Простежується справді глибинне розуміння зазначених процесів, що виявляється в констатуванні їхнього синхронного розгортання (думається, що в цьому зв'язку є всі підстави говорити про тлумачення явищ діалогізму на мікроаналітичному рівні, що включає найбільш витончені моменти нюансування).

М.Бахтін бездоганно володів теорією принципу герменевтичного кола – одного з найголовніших у герменевтиці, при якому окреме постійно зіставляється із загальним і навпаки, – та повсюдно застосовував її у наукових працях. Зокрема – й при обґрунтуванні герменевтичної специфіки гуманітарних наук, яка базується на мовному первні. "Гуманітарні науки – науки про дух – філологічні науки (як частина і в той же час загальне для всіх них – слово)" [2, 363]. Спостерігається унікальність мовної партії вченого з приводу артикуляції проблеми, яка була в епіцентрі уваги багатьох мислителів (В.Гумбольдта, М.Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера та ін.): універсальний характер герменевтики забезпечується з допомогою відповідного структурування мови, через діалогічну взаємодію одного слова з іншими, через здобуття щораз більшого контексту функціонування тощо (звідси – твердження про неможливість існування будь-якого першого, лише одного слова, бо як таке воно вимагає наявності інших слів, у середовищі яких матиме змогу екзистувати).

Герменевтичну природу має загальнометодологічне тлумачен-

ня власне гуманітарної специфіки науки про літературу. При цьому йдеться знову ж таки про ефект внутрішньо-герменевтичного наповнення, котрий, безсумнівно, постає наслідком глибинної обізнаності з кращими світовими зразками, з по-герменевтичному таємничими механізмами їхнього художнього творення: “Справжнє розуміння в літературі та літературознавстві завжди історичне й персоніфіковане” [2, 365]. Персоніфікованість у зазначеному ключі мислиться як домінанта аспекту герменевтики індивіда в загальній герменевтичній системі та її проекція в площину методології. Однак найголовнішим чинником, на наш погляд, є вказівка на те, що внутрішня герменевтика забезпечує власне функціонування завдяки тлумачно-інтерпретаційному збагненню людської специфіки, при якому продумування та художнє вирішення проблеми особистості в герменевтичному ключі здобуває особливу зацентрованість.

Характерною особливістю герменевтичної організації, яка проектується в загальну літературознавчу площину, або й ширше – в систему сприйняття літератури як мистецтва слова на будь-якому рівні – від найпростішого до найбільш витонченого, – є невіддільність від потреби продумування. Причому навіть тоді, коли, в окремих випадках, це не помічається, перебуваючи в прихованому, чи, як сказав би М.Гайдеггер, тимчасово потаємному стані. М.Бахтін блискуче розумів цю специфіку, однак найбільшою мірою виводив її якраз із романного жанру, із особливої проблематики романного типу, з її відкритості до реципієнта, а, отже, – в напрямку до утвердження його методологічної цінності саме як гуманістичного чинника. “На противагу категорії літературності (в її вузько монологічному, догматичному, формалістичному сенсі. – Б.К.) роман... висуває критику літературного слова як такого, причому насамперед – романного слова. Ця *самокритика слова* – суттєва особливість романного жанру” [3, 223].

Момент внутрішнього продумування художньої системи з допомогою мовного діалогізму (він завжди є таким, але в окремих випадках постає особливо зацентрованим) трактується М.Бахтіним як герменевтичний, оскільки абсолютно виправдано спроектований у площину розуміння: “Різноріччя-в-собі стає в романі й завдяки романові різноріччям-для-себе: мови діалогічно співвідносяться та починають існувати одна для одної (подібно до реплік

діалогу). Саме завдяки романові мови взаємонасвітлюються, літературна мова стає діалогом мов, які знають одна одну й розуміють одна одну” [3, 211].

Діалогічна взаємодія мов призводить до утворення нового синтетичного начала, яке удосконалює площину зображення, максимально спрямовує його до загального смислового тла, хоча й без застосування процесів спрощеного сумування: “Мови різноріччя, як наведені одне на одне дзеркала, кожне з яких по-своєму відображає кусочок, куточок світу, примушують відгадувати та вловлювати за їхніми взаємовідображеними аспектами світ більш широкий, багатоплановий (...), ніж це було доступно одній мові, одному дзеркалу” [3, 226].

М.Бахтін оригінальним чином стверджує ту особливість, яка органічно впливає з внутрішньо-діалогічного наповнення літератури, – постійну сучасність мистецтва слова. При цьому конкретизує свої міркування на жанровій специфіці історичного роману, котрий, на перший погляд, відзначається найбільшою віддаленістю від теперішності: “Для історичного роману характерна позитивна модернізація, стирання граней часів, упізнання в минулому вічного теперішнього” [3, 177]. Виходячи зі сказаного, можна зробити висновок про те, що геніальний мислитель, можливо й не ставлячи собі цього аж надто спеціально за мету, здійснив спробу пояснити один з найголовніших і водночас найбільш загадкових феноменів літератури – її всюдисущу теперішність. І вирішив його якраз у ключі тієї теоретико-літературної проблематики, яку безпосередньо розглядав, хоча найперше завдяки діалогізмові. (У цьому зв’язку доконче необхідно згадати роботи Г.-Г. Гадамера, який упродовж всієї діяльності працював над вирішенням зазначеного питання, надаючи йому виняткової ваги).

Герменевтична природа художньої літератури, спричинена внутрішнім діалогізмом, визначає специфіку побутування того чи іншого твору в різні епохи, тобто, його історико-функціональне значення. При цьому йдеться про тлумачення, яке має виразно системну організацію. Вона діє відповідно до власних сутнісних законів реалізації: якийсь один із аспектів, котрий водночас може вважатися своєрідною підсистемою в її складі, активізує свій вияв, інший, навпаки, сповільнює. Такий підхід абсолютно виправданий,

тому що органічно впливає з конфігурації тих явищ, що коментуються. “У зміненому діалозі мов епохи мова образу починає звучати по-іншому, оскільки він по-іншому висвітлюється, оскільки він по-іншому сприймається на іншому діалогізуючому його фоні” [3, 231]. Це призводить до зміни в розумінні художньо-змістового наповнення окремих творів, яке вчений у місткому узагальненому плані означає як переакцентуацію.

М.Бахтін виявляє вражаючої глибини проникливість, герменевтичну в своїй основі, коли первинність функціонування твору вбачає саме в його внутрішньому естві: “Можна сказати, що цей процес відбувається в *самому образі*, а не тільки в змінених умовах сприйняття. Ці умови тільки актуалізували в образі вже наявні в ньому потенції...” [3, 231]. Слід зазначити, що з допомогою діалогізму, а точніше – особливостей його розгортання на діяхронному рівні (мається на увазі врахування співдії синхронії та діяхронії як конститутивних моментів, оскільки перша характеризує специфіку діалогу як такого, а друга – наявну відмінність у певні періоди, часто досить віддалені), учений виходить на тлумачення проблеми того смислу, який безпосередньо доступний для розгляду, й того, що перебуває в потаємності. Вказана риса має герменевтичну сутність, її аргументованість досягається системним характером коментування: “У будь-якому разі, певне нерозуміння тут поєднується з новим і поглибленим розумінням” [3, 231]. Принагідно маємо зауважити, що аналогічне гайдеггерівське положення, базоване на онтологічній основі, типологічно суголосне за змістом і дещо відмінне за структурою (два великі мислителі доходили до одного формулювання різними шляхами).

Надзвичайно продуктивним у герменевтичних концепціях М.Бахтіна є звернення належної уваги на проблему герменевтики індивіда. Вона, як відомо, закономірно постає однією з центральних в усій філософсько-естетичній, а отже, й теоретико-літературній системі, інтенсифікуючи своїм впливом всі її складники. У нашому випадку найголовнішою є її співдія з мовним аспектом та ширше (згідно з поглядами автора) – сферою діалогізму. “Саме індивідуальність того, хто говорить, і визнається тим стилетворчим фактором, котрий перетворює мовне, лінгвістичне явище в стилістичну єдність” [3, 77]. Хоча йдеться, насамперед, про мову поезії,

більшою мірою монологічну, як це маємо в мові (або ж системі мов) роману, для нас надзвичайно важливим є фактичне визнання своєрідного діалогу між людиною та мовою, що є ключем до герменевтичного розуміння багатьох положень ученого, котрі потребують скрупульозного коментування: “Єдність стилю... передбачає... з одного боку – єдність мови в розумінні системи загальних нормативних форм і з другого боку – єдність індивідуальності, яка реалізує себе в цій мові” [3, 77].

Суголосні міркування в герменевтичному ключі виголошував М.Гайдеггер, твердячи, по суті, про наявність діалогу людини й мови. Він, як відомо, обстоював думку про мову як основу всього сущого, як домівку буття. У процесі промовляння першість належить мові: “Мова говорить” [8, 39]. Однак, не зважаючи на таку всезагальну доміную в системі діалогу, роль людини є все ж таки надзвичайно вагомою: мовна реалізація без неї не може відбутися. Наявність діалогічної взаємодії мови та індивіда постає більш ніж очевидною: “Людина говорить, бо мові відповідає” [8, 39]. Такий діалог органічно переплітається з герменевтичним взаємопроникненням. Він пов’язується із рецептивною дією стосовно мови: “Відповідання – це слухання” [8, 39] (звідси – можливість твердження про те, що кожен справжній митець є насамперед реципієнтом і як такий програмує подальше сприйняття власного твору, що відповідним чином закладено на всіх рівнях художньої системи). Констатується певний ретардаційний ефект у проникненні мовних явищ, доконечно необхідний для герменевтичної специфіки: “Кожне справжнє слухання затримується у вслуховуванні...” [8, 39].

М.Бахтін, виходячи з ідей діалогізму, розвивав герменевтичні концепції Ф.Шляйєрмахера, зокрема – основоположну тезу німецького герменевта про те, що інтерпретатор повинен виявляти глибше проникнення в художній твір, ніж це здійснював сам його автор: “Розуміти текст так, як його розумів сам автор цього тексту. Але розуміння може бути й повинно бути кращим” [1, 346]. При цьому простежується продовження феноменологічних традицій, найперше – Р.Інгардена. Розуміння заповнює ті лакуни, недовомовленості, які закладені в тексті. Якщо в польського феноменолога це відбувається завдяки конкретизації твору [12, 72 – 91], то в М.Бахтіна – з допомогою акцентування на сфері міжособистісної взаємодії,

котру можна трактувати як один із аспектів герменевтики індивіда: “Творче розуміння продовжує творчість, помножує художнє багатство людства. Співтворчість тих, які розуміють” [1, 346].

Момент герменевтики індивіда, який більшою чи меншою мірою визначає все гуманітарне знання, не може існувати окремо від поцінування певних літературно-мистецьких явищ: “Розуміння та оцінка. Безоцінне розуміння неможливе” [1, 346]. У цьому положенні погляд М.Бахтіна протистоїть феноменологічним концепціям.

Антидогматизм є одним з найголовніших аспектів герменевтичної систематики. Проте, не зважаючи на його виняткову вагомість, він не може бути доведений до абсолютної скрайності (про що твердили феноменологи, зокрема – Е.Гусерль). Інтерпретатор підходить до розуміння твору із продуктивним застосуванням власного читацького досвіду, із виправданим нашаруванням тих смислових аспектів, які в ньому наявні. У процесі сприйняття та тлумачення відбувається справжній герменевтичний діалог, з приводу чого М.Бахтін зазначає: “Той, хто розуміє, підходить до твору зі своїм, уже сформованим світоглядом, зі своєї точки зору, зі своїх позицій. Ці позиції відповідною мірою визначають його оцінку, але самі вони при цьому не залишаються незмінними: вони зазнають впливу твору, який завжди вносить щось нове” [1, 346]. (Слід зазначити, що аналогічного погляду дотримується, по суті, Г.-Г. Гадамер [7, 10]; це засвідчує органічне вписування поглядів М.Бахтіна в контекст саме онтологічної герменевтики). Учасник герменевтичного діалогу повинен брати до уваги те, що наслідки його розгортання можуть бути непередбачуваними (зазвичай це й трапляється в процесі належного тлумачення): “Той, хто розуміє, не повинен виключати можливості зміни або навіть відмови від своїх вже готових точок зору й позицій. В акті розуміння відбувається боротьба, в результаті якої відбувається взаємна зміна та збагачення” [1, 346 -347]. Догматичний підхід, який є діаметрально протилежним за своїм сутнісним наповненням до онтологічної герменевтики, якраз із позицій останньої трактується мислителем: “Тільки за догматичної інертності позиції нічого нового в творі не розкривається (догматик залишається при тому, що в нього вже було, він не може збагатитися)” [1, 346].

М.Бахтін, виступаючи з позицій антидогматизму як герменев-

тичного чинника, обстоював водночас момент відносної та вкрай необхідної твердості позиції того, хто пізнає, її ґрунтовності, котра, з одного боку, гарантує певну віддаленість від того, що пізнається, з другого – слугує запорукою належного дотримання співвідношення динамічних та статичних елементів: “Не можна розуміти розуміння як вчування та розташування себе на чуже місце (втрата свого місця). Це вимагається лише для периферійних моментів розуміння” [1, 346]. Як бачимо зі сказаного, вчений знаходить оригінальну мовну партію в історико-функціональному діалозі з положенням Ф.Шляйєрмахера про необхідність цілком адекватного вживання інтерпретатора в ту історичну епоху, в яку творив автор або ж яка зображена в творі.

М.Бахтін, виходячи з результатів продумування окремих аспектів творчості М.Гоголя (герменевтичних у своїй основі, що зумовлено особливостями поетики романтизму), формулює герменевтичну концепцію функціонування мови, яка суголосна аналогічним положенням М.Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера, котрі, як відомо, з’явилися внаслідок спостереження та належного коментування обома мислителями того відкриття внутрішньо-герменевтичного характеру, що його здійснив С. Георг у вірші “Слово”. М.Бахтін влучно підмітив, що саме такий мовно-герменевтичний феномен постає центральним у системі художнього творення: “Не від речі до слова, а від слова до речі, слово породжує річ” [1, 358]. Отже, наведене трактування є оригінальним смисловим аспектом, який наświetлює діалогічну співдію онтологічної герменевтики та феноменології, представленої Р.Інгарденом, зокрема – твердженнями вченого про інтенційний характер художньої літератури, про те, що слово, яке не має первісної референції, забезпечує існування художньої реальності, досягаючи цього шляхом побільшеної концентрації уваги реципієнта.

Мова в герменевтичному ключі тісно переплітається з природою людської індивідуальності. Діалогізм пов’язаний із зростанням особистості: мова інтенсифікує розвиток людини. Причому йдеться про розвиток якраз у позитивному сенсі, в плані розгортання закладених духовно-інтелектуальних потенцій, а не штучно твореної прогресивності. Це становить справжню сутність людської екзистенції: “Пошуки власного слова насправді є пошуки



саме не власного, а слова, котре більше за мене самого...” [1, 354]. Таким чином, маємо діалогічну взаємодію аспекту герменевтики мови з аспектом герменевтики індивіда, що забезпечує функціонування герменевтичної систематики, визначає її динаміку.

Теоретико-літературні концепції М.Бахтіна пройняті високою мірою герменевтичної інтенсивності. Особливо суттєвим є їхнє органічне вписування в контекст онтологічної герменевтики. Це увиразнює й своєрідним чином дисциплінує як проблематику, котра піддається осмисленню, так і унікальну своєрідність наукової стилістики. Весь комплекс різноаспектного наповнення робіт ученого визначається специфікою герменевтичної організації. У цьому ж зв’язку можна говорити про особливу глибину та витонченість культури думки вченого. Привнесена із зовнішнього світу неповторність літературно-мистецького філософування, базована на діалогічній співдії з положеннями діалогізму М.Бубера, точніше – їхньому плідному розвитку з виходом у літературознавчу науку та естетику, вона становить собою неповторне оприсутнення герменевтичного чинника, його “дієво-історичну свідомість” (вислів Г.-Г. Гадамера). Однією з найбільш загадкових рис робіт ученого, яка може бути пояснена з допомогою включення в ієрархію герменевтичного структурування, є постійно присутня сучасність (а звідси – й актуальність) [16]. (Принагідно зауважимо, що Д.Лихачов вважав чи не найпершою рисою наукових концептуальних положень їхнє “старіння”. У випадку із М.Бахтіним маємо цілком протилежний ефект). Універсальний характер герменевтики аргументується тим, що вчення про діалогізм само є повсякчасно діалогічним (або ж діалогізуючим, як зазначав у таких випадках мислитель), тобто відкритим до включення у співтворчість з реципієнтом.

Перспективи подальших метадосліджень убачаються в поглибленому з’ясуванні найголовніших аспектів герменевтичної систематики шляхом скрупульозного коментування праць ученого та застосування їхніх результатів як для розвитку безпосередньо теоретико-методологічних моделей, так і для проведення аналітико-інтерпретаційного розгляду окремих художніх систем, що є особливо суттєвим у стосунку до української літератури кінця XIX – перших десятиріч XX століть, позначеної впливом глибинного внутрішнього діалогізму.



**Література:**

1. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 336 – 360.
2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 361 – 373; 409 – 412.
3. Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72 – 233.
4. Бонеецкая Н. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – Санкт-Петербург: Алетей, 1995. – С. 32 – 42.
5. Боров Ю. Герменевтика. Герменевтическая интерпретация. Герменевтический круг // Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель-АСТ, 2003. – С. 94 – 95.
6. Врубель Л. Герменевтика // Література. Теорія. Методологія. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 56 – 113.
7. Гадамер Г.-Г. Між феноменологією та діалектикою. Спроба самокритики // Гадамер Г.-Г. Герменевтика II. Істина і метод: Доповнення. Показки. – К.: Юніверс, 2000. – Т. 2. – С. 7 – 25.
8. Гайдеггер М. Мова // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л.: Літопис, 2007. – С. 21 – 40.
9. Зубрицька М. Мартін Гайдеггер. Ганс-Георг Гадамер. Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 2002. – С. 227 – 229; 262 – 263; 286 – 287.
10. Зубрицька М. Теорія діалогізму М. Бахтіна // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 2002. – С. 404 – 405.
11. Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностранная литература, 1962. – С. 72 – 91.
12. Ковалів Ю. Герменевтика. Герменевтичне коло // Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – С. 220 – 221.
13. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.

14. Лановик М. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії: Автореферат дисертації... доктора філологічних наук. – К., 2006. – 39 с.

15. Мітосек З. Література як діалог // Мітосек З. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь: Таврія, 2005. – С. 279 – 306.

16. Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика... // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 50 – 58.

17. Наливайко Д. Вступне слово упорядника // Гадамер Г. – Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 5 – 6.

18. Хализев В. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

19. Чаплєєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна // Література. Теорія. Методологія. / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 176 – 197.

УДК 82.09 (477)

Козут О.

## КОНЦЕПТ МАСОВОЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ “МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ” ТА СИМУЛЯКРУ “ЛЮДИНИ-ГВИНТИКА” У СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

*У статті розглядається проекція масової та індивідуальної політичної свідомості як один з основних виразників політичної культури у сюжетах п'єс Неди Нежданої “Той, що відчиняє двері”, Ігоря Липовського “Ріка Граната”, Олександра Ірванця “Маленька п'єса про зраду для однієї актриси”, Анни Багряної “Є в ангелів – від лукавого”.*

*The concept of “a small man” mass political consciousness and “a small sczewn man” simulacrum in plots of modern Ukrainian dramaturgy. The article scrutinizes projection of mass and individual political consciousness as one of the main exponents of political culture in the plots of plays by: Neda Nezhdana (“He, who opens the dooz”), Ihor Lypovskiy (“The Grenade River”), Oleksandr Iryanets’ (“A small play about treason for one actress”), Anna Bagriana (“Angels have something to do with the Evil One”).*

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена, насамперед, відсутністю аналітичних досліджень рецепції політичної культури, а відтак і політичної свідомості та поведінки у сюжетах сучасної української драматургії, а також зростанням інтересу до видовишно-театральних трансформацій у суспільному та політичному житті країни.

У науковому обізі побутує понад десятки різноманітних визначень поняття “політична культура”, однак спільним для них усіх є зацентрованість на виробленні та дотриманні ціннісно-нормативної системи, прийнятної для більшості населення країни як суб'єкта політичного співтовариства. Існує також розуміння політичної культури як макросистеми, що містить у собі різноманітність ідеологій, звичаєвих правил, законів, національних традицій, мо-

ралі, архетипів і політичної діяльності. Адже відомо, що політична культура, формуючи систему громадянських цінностей, формулює моральні імперативи власне політичної свідомості, як масової, так і особистісної, а також допомагає спрогнозувати динаміку політичного життя суспільства.

В.І. Нагорний виділяє три напрями наукового вивчення феномену політичної культури в Україні: “Перший зводиться до соціологічного аналізу сучасного стану політичної культури; при цьому основну увагу звертають на пізнавальні та практичні компоненти формування суспільної свідомості та їх засвоєння на рівні групи, особи. Другий будується на дослідженні взаємозв’язків і взаємодії ментальності і політичної культури. Третій виходить із розуміння політичної культури як сфери взаємодії політики, культури, моралі (тобто як предмета політичної філософії чи політичної етики)” [7, с. 3].

Метою нашого дослідження стала рецепція ціннісно-нормативних орієнтирів політичної культури у масовій політичній свідомості та її художня трансформація у сюжетах сучасної української драматургії.

Предметом дослідження є чорна комедія для театру національної трагедії Неди Нежданої “Той, що відчиняє двері”, драми Ігоря Липовського “Ріка Граната” й Олександра Ірванця “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, психологічна драма на три дії Анни Багряної “Є в ангелів – від лукавого” та доміанти політичної культури мислення і політичної культури діяльності (поведінки) героїв означених творів.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- визначити концепт масової політичної свідомості “маленької людини” у сюжетному архетипі п’єси Неди Нежданої “Той, що відчиняє двері”;

- розглянути архетип сюжету боротьби за владу, симулякр “людини-гвинтика” як втілення сучасного абсурдистського тоталітаризму;

- здійснити архетипну реконструкцію поліаспектних модулів національної самоідентичності. Історична рецепція „української ідеї” у драмі „Анни Багряної “Є в ангелів – від лукавого”.

#### **І. Концепт масової політичної свідомості “маленької людини”**

У радянський період суб'єктом політики була держава, що свідомо формувала підданський тип політичної культури. Неда Неждана у п'єсі "Той, що відчиняє двері" проводить своєрідний соціально-політичний тест для людини пострадянського періоду. Її героїні – Віка та Віра Георгіївна в силу життєвих обставин опиняються замкненими у морзі. Ці жінки – представниці одного покоління. Віка потрапила у морг після грандіозної пиятики, натомість Віра втекла сюди на роботу, бо тут ніхто ніколи не пожаліється, а пацієнти тихі та не вимогливі. Морг – колишнє бомбосховище, первинна функція якого – рятувати людське життя, натомість у свідомості жінок на певний час асоціюється з їх могилою. Ізольований простір приміщення актуалізує архетип колективного підсвідомого – замкненого суспільства тоталітарної країни. Відома формула, що рабство зникне тоді, коли помре останній, хто пам'ятає його, але стереотип свідомості тягне стереотип поведінки, відсутність критичного сприймання дійсності.

Комедія ситуації, яку першою опановує Віка профанує архетип сюжету подорожі загробним світом, навіть таке сакральне явище як перехід людини у інший світ насичене стереотипами масової культури. Тут заміксовано все, від найдавніших уявлень і вірувань різних націй і народів про трансцендентальність, аж до сучасних містичних фільмів жаху. Віра вимагає усіх належних атрибутів потойбіччя і, наче розчарована домогосподарка очікує обіцяного ефекту від розрекламованої продукції. Алогічне сусідство ' жінок із мертвими, котрі "законно" чекають розподілу за рівнями праведності, натомість вони несвідомо вторглися у цей світ. Сюжетний архетип потойбічних мандрів орфічного міфу імпліцитно присутній, натомість оприявнюється архетип сюжету "страшного суду", що актуалізує мотив каяття. Катарсис (очищення) відбувається на рівні усіх соціальних ролей дійових осіб, як от жінок, дружин, громадянок, особистостей.

В ізоляції жінки заклопотані єдиним питанням: як вийти на свободу. Страх виникає як реакція на невідоме, незнайоме, спонукаючи до пошуку безлічі варіантів поведінки (діяння) з уже раніше апробованого арсеналу. Декларована "свобода совісті" повертає жінок у лоно традиційної християнської релігії з усіма ритуалізованими діями, як от потреба сповіді. Тема гріха (як зрада собі,

любові, переступ через Божий дар), обанальнена (звичайною цигаркою. Найбільший гріх і трагедія кожної героїні – ненароджені діти, де інтертекстуально проходить звернення Тараса Григоровича “І мертвим і живим і ненародженим”.

Цілком природне бажання вижити вказує на поведінкову особливість “маленької людини” – набутий рефлекс пристосовуватися до будь-яких життєвих обставин, абсолютна покора зовнішнім чинникам як от голосу з телефонної трубки чи соціальним умовам побуту в цілому. Переконаність героїнь у значимості того, що відбувається, сповнює їх надією на щасливий кінець. Комунікативний розрив між жінками та голосом із телефонної трубки, що єднає їх із зовнішнім світом – головний рушій драматичної дії. Не останнє місце відіграють інстинкти та почуття, що тісно сплелися з холодною рацією розуму, вони почергово беруть верх у сприйнятті ситуації героїнями.

Есхатологічні рефлексії (загроза ядерної війни) спровоковані “обізнаністю” жінок у геополітиці. Міркування на тему міжнародної політики не лише демонструють рівень їх щоденної (побутової) свідомості у сприйнятті цих подій, а й здатність аналізувати, звертаючись до власного емпіричного досвіду, як от трагедія на Чорнобильській АЕС. “Дуже просто: Америка послала бомбу на Ірак. Росія вступилася за російськомовне населення Ізраїлю і пальнула в Америку, а для них то все “Рашен”: трохи ближче, трохи далі – один чорт. От і бабахнуло” [8, с. 261].

Героїні Неди Нежданой демонструють тип патерналістської свідомості, що притаманний громадянам, котрі звикли у своїй політичній поведінці орієнтуватися на державу як найавторитетнішу життєву інституцію, сприймати практично всі її дії без критичного аналізу. Це вповні пояснює дещо примітивні “політичні” загравання з владою Віри Георгіївни та Віки, відчайдушне бажання “вписатися” через здогад у потрібну ліво-праву течію. Пригадування своїх політичних “заслуг” обома та проголошення підтримки новій владі межує з поетикою трагі-фарсу. “Всі влади, всі інституції говорять про самих себе із запереченням, намагаючись через симуляцію смерті уникнути своєї реальної агонії. Влада може інсценувати своє власне вбивство, аби віднайти пробіс існування та легітимності” [1, с. 31].

Опинившись перед дилемою вибору та необхідністю самотійно прийняти рішення, “маленька людина” губиться і мимоволі схиляється до думки, що морг чи то бомбосховище безпечніше, ніж незвіданий світ за раптово відчиненими дверима.

## **II. “Людина-гвинтик” як симулякр влади абсурдистського тоталітаризму**

Героїня п’єси Олександра Ірванця “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси” позбавлена власного імені, це просто Она, це не Вона – ЖІНКА поетики українського символізму. Радше – абстракція “гвинтика системи”, означена життєвими шкідцями (каліцтво, молодість, відданість ідеалам світло-сірих).

“Людина-гвинтик” – безіменний і бездоганий герой у сюжеті боротьби за владу, який отак собі лежить у ящику, аж допоки чиясь рука не висмикне з-поміж мільйонів таких самих і не долучить до загального державно-владного механізму. Она “живе” і діє за посередництва голосів невідомих дорадників. Авторитарно-тоталітарні типи державного правління створили і архетипізували образ людини як “гвинтика системи”, ще більше знеособленої, аніж *das Man* (всюдисущий анонімний Хтось) – термін запропонований М. Гайдеггером у праці “Буття та час” (1927) на означення не справжнього буття людини. Особистість розчиняється в уніфікованому світі посередностей, зникає як суб’єкт дії. І як слушно зауважив Ю.Шевельов, людина живе між двох систем, “у одній вона здана на саму себе, ніхто не загрожує її існуванню, але ніхто й не дбає про неї. Її життя – її приватна справа. В іншій – людина є гвинтик машини. Її мастять, поки вона потрібна для руху машини, поки вона обертається в приписаному ритмі; її безжально знищують, коли здається, ніби вона порушує той ритм, або бодай наміряється його порушити. Вибір – коли вибір ще існує – обмежується на тому, чи бути людині вільною й занедбаною чи стати рабом або наглядачем рабів, вибір між самотністю самотнього і самотністю у гурті” [9, с. 72].

Чорна кольористика п’єси, на перший погляд, викликає структурно-типологічні аналогії з історією червоної імперії. Але вони лише маркери, з якими бавиться автор, адже світло-сірі стали темно-сірими, а темно-сірі – майже чорними. А коли взяти до уваги період написання, то вигулькне інша гамма кольорів, проте суть у самій концепції інституту влади і тих, хто мітингує під вікнами у

виконавців інструкцій дорадників. Отож маємо ще один сюжетний архетип боротьби за владу, максимально уніфікований, схему, яку можна прикласти до будь-якого часу й у будь-якій країні. Процес архітіпізації відбувається від зворотнього, аналогічно як і антигероїзації. Шекспірівський “Король Лір” – історія, що архетипізувала сюжети шотландського фольклору і тему боротьби за владу.

Розповідь-спогад героїні про перші демонстрації проти мольви роті Хоні трансформується у її свідомості з процесу небуття у буття в той життєвий проміжок, що видається справжнім, не позбавленим сенсу, хоча вже “пофарбованим”. Життя, зі слів героїні, постає чітко спланованим, наперед визначеною схемою чорної, спільноти: чорненнята, чорна молодь, чорний атестат, вступ до університету – все без зайвих сентенцій про святість чорних ідеалів, сухо і прагматично. Така життєва налаштованість Оні співзвучна з героями п’єси С.Мрожека “Стриптиз” – Паном І та Паном ІІ.

У фіналі подієва логіка сюжету п’єси О.Ірванця раптово проектується у ігрове поле іронічного пострадянського жаху потрапити під ковпак КДБ, натомість цілком реальні рудименти цієї структури оприявнюються як художній симулякр романтизму червоного терору – імітація героїні М.Хвильового “Санаторійна зона” Майї та містичної постаті чоловіка – фантома – Метранпажа.

Навіть таке звичайне людське почуття як кохання спотворено, відбувається його квазіестетизація. Сюжетний архетип зради насичується не лише підступом, але й абсурдом, порожністю, безмістовністю самого акту. Натомість нічого не здобувається, нічого не втрачається, усе вже зроблено і вирішено кимось до нас і без нас. Дріб’язкова суєтність, свого роду зацикленість на триванні у часі і просторі червоних, чорних, сірих, світло-сірих і под.; бажання залишитись у колі влади, симуляція влади, управління нею, ілюзія керівництва і контролю ситуацією, спрофановані ідеї та ідеали.

Імітація власного життя героїнею, і не суттєво як воно сталося, головне, що голосу дорадника підпорядкований розум, душа та тіло. Вочевидь, “маленькій людині” простіше жити відповідно до вказівок, не завдаючи собі клопоту роздумами над глобальними проблемами буття.

Олена Бондарева, аналізуючи режисерську роботу Світлани Олешко, зазначає, що Она – “настільки деперсоналізована, що її



“тиражування” нічого не додає до загальної концепції драматичного дійства” [2, с. 369]. Уповні погоджуючись із міркуваннями дослідниці про деперсоналізацію героїні О.Ірванця, хочемо наголосити радше на її символічній архетипізації такого собі сучасного “Кота у Чоботях”, маленького знівельованого гвинтика революції N у країні M, вихолощеного навіть від будь-якої ідеї чи мети. Це не просто “час без героя”, а найстрашніше тривання – без віри, любові, смислу, мрій та усього того, що у сучасному екзистенційному бутті бодай якось виправдовує людське життя на Землі.

Абстраговані також дійові особи у драмі Ігоря Липовсько “Ріка Граната” – Ріка та Слідча. Банальне опозиціонування злочинниця-дізнавачка, злегка забарвлене психологічними шкіцами з Фрейда. Свою матір Ріка ідентифікує як ніяку, повстає проти тих, що “давлять нас на пішохідних переходах, ті охоронці порядку, що торгують наркотою, ті монстри без лиця, що за свій державний обов’язок ще й хабара вимагають, а якщо ноги кращі, то і “натуру”, як вони звольять собі хохмити...” [6, с. 9]. Це дівчина із стрижкою “під хлопчика”, яка не любить радіоточку і верескливий спів сестер Байко, вважає себе абсолютно вільною, що на думку Слідчої засвідчує прояви психотропного впливу.

Простір камери арештантки розширюється, а час стирає межу дня та ночі. Слідча нічого не бачить у камері, а сліпоту, що полонить її викликає асоціації з іншим абсурдиським героєм п’єси Самуеля Беккета “Чекаючи на Годо” Поццо. Замість вести дізнання вона кидається ганяти павуків, незважаючи на застереження дівчини, що це погана прикмета. Цей епізод декодифікує сюжет апокрифу про павуків, що заснували вхід у печеру, де сховалася Богородиця з немовлям від переслідування воїнів царя Ірода.

Врешті героїні міняються місцями і Ріка тестує Слідчу, вдало ілюструючи власні припущення “витягами” з житейської практики тендерної психології та соціології. Така собі “синя панчоха”, котрій нічого не залишилось, як “копати тему на роботі. І ось вона: малолітня розбійниця, яка замахнулася на святе – непорушний суспільний лад. Дурниці, що він гнилий і смердить гірше параші, але він дає можливість зробити кар’єру... І ви вхопилися за нього зубами...” [6, с. 7].

Автор демонструє концептуальну розірваність поміж суттю й

іменем, тілом і розумом, між справжністю та публічною реальністю, тою котру ми презентуємо суспільству. Свого роду двійництво Слідчої і Ріки демонструє їх загубленість у нетрях власного „Я”, усвідомлення соціальної та життєвої “невписуваності” у ситуацію, випадання з неї. Тема пошуку героїнями універсального коду при вході у буття чи за його межі – наскрізна.

Ріка приміряє в’язану фактуру ґрат, що символізують накидання суспільством штучних, почасти спрофанованих морально-етичних догм, матеріальних та соціальних “благ”. Жан Бодріяр стверджує, що “влада спекулює реальним, кризою, спекулює новим виробництвом штучних цілей (соціальних, економічних, політичних). Для неї це питання життя чи смерті. Однак уже пізно” [1, с. 37].

Типова для поезики драми абсурду боротьба з небуттям, навіть терористична акція виявилася марною, адже “все те, чим була начинена граната, пройшло крізь усіх так, що навколо нічого не зачепило, бо все навколо – велике НІЩО... ми прорахувалися!” [6, с. 13].

### **III. Архетипна реконструкція поліаспектних модулів національної самоідентичності**

Доля головної героїні драми Анни Багряної “Є в ангелів – від лукавого” – Софії (Мудрість) перегукується з поезикою образу Марії з однойменної повісті Уласа Самчука. Авторка розгортає архетип України через лицарське сприйняття, боротьбу “за честь, за віру, за народ”. Актуалізація мілітарної проекції у різновекторності національної ідентичності оголює рецептивний нерв сприйняття приреченості, ненависті, вини, кари, болю. Натомість катарсис можливий лише за умови прощення, здолання однозначності опозицій добро-зло, правда-брехня, життя-смерть, ворог-друг.

Архетип Бога (який усе знає) і смерті – наскрізний. Постріли, як спосіб зміни сцен, створюють ілюзію розірваного часу, що дробить свідомість уламками минулого, вихоплюючи героїню з полону реальності. Голос, що оповідає про Бога озвучує апокриф створення світу – актуалізуючи сюжет містерії творення. Війна, що розділила жінку і чоловіка, змістила їх споконвічні життєві призначення. Жінка традиційно втілює вітаїстичне начало, врешті архетип матері, землі, батьківщини.

Авторка демонструє тривання у художньому часі трагедії покинутої жіночої долі, відданої на відкуп силам зла. Постає код та-

їни євхаристія, коли кров замінює вино, натомість війна нівелює поняття безкровної жертви, слово Євангелії не рятує людство від божевілья панування смерті та ненависті, Хаос полонить Усесвіт. Для Софії залишається тільки божевільна Надія і Марко, який “любив сонце... і Україну... і мене любив...” с.7. Його бажання, щоб українському роду не було переводу, відсилає до слів Шевченка: “І буде син, і буде мати і будуть люди на землі...”. О.Довженко в “Україні в огні” так само розгортає практично містичний ритуал вінчання Василя та Олесі, відбувається таємне дійство омивання, перевдягання, шлюбна ніч, коли відступають радянські війська, перед приходом фашистських окупантів.

Потяг як рух у часі: 1 сцена – грудень 1943 року, 2 – січень 1918. Чорні спідниці і сірі сорочки у жінок, у яких на сцені вони осягають істини, що відкриті буттям їх тривання на Землі. Молитва-звернення постає архетипом слів-коду до пізнання сенсу людської спокути в цьому житті. Поетика п’єси в цілому тяжіє до жанру містерії. Мотив трансцендентного знання постає ще у поемі Т.Шевченка “Великий Лях”, коли караються навіть за неусвідомлений гріх-діяння: напоїти ворога та його коня, усміхнутися у сповитку. Відповідь на запитання „Чому? Навіщо?” Сховано у сакральному знанні посвячених. Ніла Зборовська акцентує на інтеграції як головному психічному захисті “національного суб’єкта від імперського переслідування, тому він тісно пов’язаний з механізмами любовної інтроекції, або переведенню у внутрішні уявлення (образи) “хорошого” материнського об’єкта і “хорошого” батьківського об’єкта” [4, с. 30].

Інфернальна суть образу Луки неодноразово оприявнюється на поведінково-комунікативному рівні, синтезуючи праукраїнські первні замовлянь зі, звичаєвою традицією та козацько-лицарським культом характерників, як осіб, посвячених у головне Знання. Оксана Забужко вказує на те, що тему “свого”, “національного” чорта, точніше – національного, інфернального (...) власного “злого духа” народу, покликано викривити земну історію цього народу і збити його з провіденційно приділеного йому шляху... (...), вперше з дантівською візіонерською ясністю розгледжено в нашій літературі Шевченком” [3, с. 271-272]. Згодом повновартісний образ героя – Марка (Проклятого/Агасфера), за душу якого борються Темні і

Світлі Сили, був створений Василем Пачовським у "Сонці Руїни".

Локалізований простір (квартири, моргу, камери, вагона) оприявнює панування порожнечі, неподільну владу Небуття, усвідомлення, що приходить в ізоляції, зміщує присутнє сприйняття часу, як простору для реалізації власного життя. Адже можливість вибору між Буттям і Небуттям усе-таки існує.

"Маленька людина" та "людина-гвинтик" статична, загублена у великому світі речей, правил, законів Аноніма, котрий знає що робити і навіщо. Геополітична та соціокультурна кризи сьогодення вповні демонструють абсурд як систему, і не лише художню, з повновартісною поетикою ейдоса, що дістала теоретичне обґрунтування у працях А. Камю, Ж.-П. Сартра та театральній практиці С. Беккета, Е. Йонеско, Ф. Аррабаля. С. Мрожека, а як спосіб тривання в реальному часі.

## Література

1. Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В.Ховхун. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. – 230 с.
2. Бондарєва Олена. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: "Четверта хвиля", 2006. – 512 с.
3. Забужко Оксана. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с; іл. – (Сер. "Висока полиця").
4. Зборовська Неллі. Код української літератури: Проект психоісторії навітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
5. Ірванець Олександр. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси // Ірванець Олександр Лускунчик -2004: П'єси, вірші. – К.: Факт, 2005. – С. 5-15.
6. Липовський Ігор (В.Страліт) "Ріка Граната". – Калуш, 2004. – 17 с. // Архів автора.
7. Ел.ресурс: Гуманітарні проблеми. Нагорний В.І. Методологічні аспекти вивчення політичної культури України. Режим доступу: [http://www.niisp.gov.ua/vydanna/panorama/issue.php?s=guprl&issue=2006\\_1](http://www.niisp.gov.ua/vydanna/panorama/issue.php?s=guprl&issue=2006_1)
8. Неждана Неда. Той, що відчиняє двері// Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 254-271.
9. Шевельов Юрій. Дон-Кіхот проміж нас// Друга черга. – Сучасність. – 1978. – С. 72-81.

Корнійчук Т.

## ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ НОТАТОК ПАВЛА ТИЧИНИ

*У статті робиться спроба з'ясування особливостей композиції нотаток Павла Тичини. Автор доводить, що у нотатках П.Тичини присутня певна система прийомів, серед яких слід виділити такі як повтори, варіації, мотиви, підтекст, пейзаж, діалоги, монологи, замовчування тощо.*

*The article is an attempt to investigate peculiarities of composition of Pavlo Tychyna's notes. the author proves that there is a certain system of methods in P.Tychynas's notes. Some of them should be pointed out: repititions, variations, motives, implicaions, landscapes, dialogues, monologues ets.*

Композиція будь-якого літературного твору, в тому числі й нотаток становить своєрідний вінець його форми. Вміло застосовуючи різні композиційні прийоми, автор досягає необхідних для його задуму ситуацій; під певним кутом зору вибірково подаючи читачеві певну створену його уявою картину життя. Завдяки композиції автору вдається досягти єдності та цілісності твору.

Велике значення в поезиці нотаток відіграють такі композиційні прийоми як повтори та варіації. Так, у нотатках П.Тичини вони зустрічаються досить часто, але рідко у формі власне повторів, тобто стилістичних фігур, характерних для народної пісні та поезії: “Сьогодні похвали Нарбута” [2, 9], “Степового ховать будемо” [2, 29]; частіше – це варіації, що доповнюють, уточнюють, нагадують про сказане раніше: “Женя живий!” [1, 8]; “Які очі вимучені в Жені...” [2, 8]; “На розі Пушкінської й Шевченківського бульвару зустрів я Женю після довгої розлуки” [2, 8]; “Застав Женю. Бідний, шукав у мене підтримки” [2, 15]; “Одержав листа від Жені. Без чобіт сидить” [2, 22]. Ці варіації нотаток поета уточнюють, доповнюють, конкретизують радість з приводу того, що знайшовся брат.

Важливою складовою будь-якого твору, в тому числі й мему-

арного є мотив. В.Халізеєв вважає, що “мотив – це компонент творів, яким притаманна підвищена значимість (семантична насиченість)” [3, 226]. Саме мотив є безпосередньо дотичним до теми та ідеї твору, хоча й не повністю їм відповідає. Українські науковці схильні звзити значення терміна до теми “ліричного твору” або “неподільної смислової одиниці, з якої складається фабула (сюжет)” [1, 481].

Думається, що таке звуження є не виправданим, оскільки мотив як компонент будови виразно проглядається і в мемуарних жанрах, зокрема нотатках, хоча може набувати найрізноманітніших форм. Зокрема у записках П.Тичини роль мотиву виконує фраза, яка відносить ту чи іншу розрізнену нотатку до майбутньої книги, яка так і не була реалізована: це – “До теми “Як я писав” [2, 295], в інших варіантах це словосполучення звучить так: “До брошури “Як я писав [2, 296]”, “До теки як я писав” [2, 296], “До статті “Як я писав” [2, 296]. Найчастіше мотив реалізується у формулюванні “До книги “Як я писав” [2, 297; 299; 301; 302; 309; 313 тощо]. По суті, у даному прикладі мотивом є назва чергового фрагмента, який може бути включений до книги, що писалася П.Тичиною протягом життя. Проте зміст кожного такого фрагмента є зовсім різним. Наприклад, на с.297: “Балакірєв... писав повільно й обмірковано”. На 299 с.: “В Ізюмі я вже бачив шахту – на Крем’яній горі. Спитати у Козицького, в якому це було році”. На с.301-302: “Не забути в ранніх творах [творах] виправити – в рос[ійському] виданні: замість “подруга спить” – треба “дивчина”.

Я вже виправив.

(“Ви знаєте, як липа [шелестить]...”)

“Гаї шумлять”.

Дата.

Видруковано в 1914 р.

А написав я його ще влітку 1913 р. в Пісках.

Виправити.

Перевірити дату: 1912 рік. “Розкажи [розкажи] мені поле...”.

Поглянути на листи Мих[айла] Коцюбинського до мене. Конкретно: листівку його із Криворівні.

Там він пише про цей вірш. Яким же роком самий вірш написано?

Весняная сила в душі мой грає...

Я вийду сама проти бурі –

І стану – поміряєм силу.

Леся Укр[аїнка].

Вплив цього вірша на моє “Молодий я, молодий, повний сили та одваги”.

Мотив один, все це стосується творчої лабораторії П.Тичини, а зміст різний. У першому випадку йдеться про творчу манеру російського композитора Милія Олексійовича Балакірева, який писав свої твори повільно й обдумано. Примітка в дужках уточнює, що цей факт П.Тичина запозичив у Чайковського: “(за словами Чайковського)” [2, 297].

У другому випадку поета чомусь зацікавила шахта, яку він колись бачив в Ізюмі на Кременній горі. Очевидно, що з ним тоді був композитор П.О.Козицький, у якого П.Тичина хотів уточнити рік перебування в місті, що лежить на березі Сіверського Дінця. Можливо, що це якимось чином пов’язане з творчими планами Тичини, а може, й ні. Третій же фрагмент стосується творів П.Тичини. Він хоче виправити в російському виданні слово “подруга” на “дивчина” (вірш “Ви знаєте, як липа шелестить”), уточнити рік написання раптового шедеву “Гаї шумлять”, переварити дату створення вірша “Розкажи, розкажи мені, поле”, уточнити це може листівка з Криворівні від Михайла Коцюбинського, йому згадався вірш Лесі Українки, який вплинув на твір “Молодий я, молодий, повний сили та отваги”.

Мотив у мемуарному творі, зокрема такому жанрі як нотатки, є безпосередньо пов’язаним із темою та ідеєю твору. Досить часто це певне словосполучення, яке варіюючись повторюється в тексті, часом розчиняючись у підтексті, надаючи можливість рецепієнту краще зрозуміти внутрішній світ автора. Для П.Тичини доби громадянської війни на перших роках після неї, коли не відбулася українська держава, а він сам опинився на роздоріжжі: куди іти, якого прихилитись берега, “хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?” [2, 119], досить часто звучить мотив смерті та життя. І це не тільки згадки в його нотатках про смерть відомих діячів вітчизняної культури І.Нечуя-Левицького, Б.Нарбута, Я.Степового, втрати рідних і близьких йому людей, це і філософські роздуми

про живих і мертвих: "І все-таки у живих існує щодо мертвих якась злорадність. Ага, мовляв, я ходжу скрізь, де хочу, а ти лежиш і ручкою не ворухнеш.

Коли б мені дожити до такої мудрості, щоб я міг зрозуміти: для чого то те, що звалось людиною, лежить, склавши руки, а по ньому лазять... І це сном називають" [2, 11]. Запис стосується 1920 року, коли ще тривала громадянська війна, а поета мучили видіння, пов'язані зі смертю брата Михайла.

"Кожен померлий, якого ще не поховали, – всевладний. Ніхто від нього не сміє очей відвести, а він собі іде – велично-спокійний. Над ним – небо, збоку гомін, а за ним люди історію плетуть, який він був" [2, 13]. Ці нотатки писалися під враженням від похорону Нарбута, а смерть композитора Михайла Леонтовича стала приводом для такого філософського узагальнення мотиву життя та смерті: "Тихим будеш – тебе уб'ють. Сильним станеш – повинен убивать. От в чім логіка життя" [2, 21].

Іншого разу мотив життя і смерті виникає у П.Тичини, коли він згадує про померлу сестру Наталку: "Чому мертві не можуть крізь сон важко дихати й говорити? Наталка б сказала, що бездушний і кам'яна людина" [2, 36].

У голодний 1922 рік у записах П.Тичини постає риторичне питання: "Чи я маю право в часи голоду залізного, в час смерті близьких, чи я маю право на себе, за свій талант дбати?" [2, 38].

На думку В.Халізева, "Найважливіша риса мотиву – його здатність виявлятися напівреалізованим у тексті, явленим у ньому неповно, загадково" [3, 266].

Хіба не про таку неповноту, загадковість йдеться у такому записі П.Тичини: "Як може людина не бути? Жахнувся крізь сон. Чи того, що іменно людина вмирає. Чи того, що людина нічого не варта, хоч би і не вмирала ніколи, нічого не варта в космосі, якому ніхто ім'я й досі не придумав. Це ж ми тільки в своїй атмосфері вмираємо і родимось, тліємо і цвітемо" [2, 40].

Роздуми поета про життя і смерть сягають філософських космічних висот і все ж не розв'язують вічної загадки життя і смерті, тління та цвітіння.

Зрозуміло, що в нотатках жоден із мотивів не може бути провідним, домінуючим. Тут шалений опір чинить жанрова природа,



яка не дозволяє нотаткам мати єдиний сюжет, а отже і наскрізний мотив. Згаданий вище мотив життя та смерті також не є наскрізним, але таким, що час від часу виявляє себе протягом 55 років, саме стільки велися записи П.Тичиною. Він з'являється у нотатках 1934 року, навіяних смертю Заньковецької: “Невчасно вмерти – те ж саме, що й невчасно сказати. Тільки за невчасно сказаним словом є можливість сказати до діла, а за невчасною смертю – цього вже ні” [2, 54].

Мотив цей повторюється 1940 року в записах, зроблених під впливом звістки про смерть журналіста Л.Альмана, який колись брав інтерв'ю в Павла Тичини: “Що таке життя, як не вічне бажання заглушити в собі наближення спокою вічного, у декого цей спокій після смерті ще продовжується існуванням відомої своєї форми. (Ось зараз уранці допіру прочитав я в учорашніх “Известиях” про мумію фараона Птусеннеса, яка від приторку руки розпалася на порох. А лежала ж від 945 року, числячи до нашої ери). А в декого цей спокій зразу ж зливається з ущільненим тісним спокоєм до всього звиклої землі. Пише собі просто – опустили труну в землю – та й лежи, та й слухай” [2, 82].

“Художньо відтворена предметність може подаватися ґрунтовно, деталізовано, в подробицях або, навпаки, позначатися узагальнено, підсумково. Тут правомірно скористатися термінами кінематографістів: життєві явища відтворюються або “крупним планом”, або “загальним планом”. Розподіл і співвіднесеність крупних і загальних планів становлять досить суттєвий ланцюг споруди літературних творів” [3, 269].

Оскільки специфікою письменницьких нотаток є те, що кожен запис – це досить часто новий план, а буває, що в межах одного запису є кілька планів, то зрозуміло, зростає естетична роль крупного плану, а також його серцевини – деталі.

Проілюструємо це такою нотаткою Павла Тичини:

“На майдані коло церкви...”

“Як писав цього вірша – весь час переді мною було моє село (здається найглухіше, найтемніше в світів): той майдан, що коло церкви. Я бачив, я чув, як люди шуміли і обирали діда-чабана (тепер уже він вмер) Ремеза. Я бачив, як козаки вирушили в путь: повернули на Хвилонівку, там вони й затихли – віддалилися тополі.

Остання строфа – це срібна біла ніч, які хіба бувають у Норвегії... коли вона писалась – у голові стояв малюнок: розбрелись і матері. Тихо тільки вікно нашої хати на місяці сяє, тільки могили батька та матері крізь церковну ограду видніють” [2, 305].

Цей запис П.Тичини по суті був поясненням обставин появи відомого вірша “На майдані”. Поет відтворює деталізовану картину вечора у рідному селі, коли його мешканці обрали отаманом старого чабана, діда Ремеза, а після цього вирушили в дорогу. Фактично в нотатці змальовано соціально-політичні події на тлі сільського пейзажу, де центральним ключовим образом – деталлю є майдан коло церкви в центрі села. І у вірші, й у нотатці, що є за змістом автокоментарем твору, зробленим через багато років, подана деталь передає драматизм і динамізм подій і своїм змістом така деталь наближається до символу.

Часто зустрічається у нотатках українських письменників майстерно написані картини природи. Не цурається пейзажів у своїх нотатках і Павло Тичина. Нерідко вони приходять до нього у снах і видіннях, як уламки згадок про минуле. Зокрема, смерть брата Михайла дала одне із таких видінь, де елементи сільського пейзажу, досить скупого, перемежуються зі споминами про брата і його дітей. Деталі цього пейзажу з їх надзвичайною поетичністю й метафоричністю нагадують, що це нотатки поета, окремі рядки ніби просяться у вірш (“Вітер прокидається за клунею”) [1, 28]: “Левадою горби (старе кладовище), хрест, березки, кущики, пісок ... Миша придержує рукою солом’яного бриля, другою рукою Ладика показує чи Олі:

– Он бачиш ... та ні, он же, вліво...

– То, певне, диліжанс?

– Вітер перекидається поміж горбами, а горбів, а горбів далеко-далеко зір сягає. Не сні поперек поля, недосипання стоїть туту уже чотири роки, як війна почалась.

– Ти знаєш, Навлуша, отут буде полустанок. Це ж у Києві як за один день туди й назад. Славно, що й казати.

Миша за руку зводить вниз Ладика, іде обрізувати малину, у клуню заглядає.

Голуби над хатою.

Вітер прокидається за клунею” [1, 28].

Нотатки Павла Тичини містять чимало портретних замальовок.

Портретні риси сестри Наталки розкидані по досить розлогому запису, датованому 27.VII.1921 р. “Воно, бідне, хрипить, співає, а мені жалко, що я нагримав на її. Вона ж така покірлива, усім згодить, усім зробить. Тільки сама в драному ходить” [1, 24]. “Хриплять в Наталки груди... Вона без діла не може сидіти, перемиває посуд” [1, 24]. “Наталка довго на моє вікно у дворі озиралась. Весела яка, наче за долю одробляє. Аж мені схотілося в своє село нелюбе!” [1, 21].

Сестра Тичини померла наступного року від туберкульозу в двадцятилітньому віці, і наведені приклади взяті з нотаток про кількадедне гостювання сестри в Тичини у Києві, де він записав від неї кілька пісень “Сваточки-сваточки”, “Нам, свату, та полегшало”, “Та все під оконце, та все під оконце”, присвятив вірш “Весна”.

У нотатках розкидано ще лапідарніші портретні замальовки різних людей: “Навколо голод, дівчатко рученята студить на морозі, поставивши цеберко на снігу” [2, 33]. У іншому місці: “Ліда заслабла. Воду з кладовища несла. Плаче. Без рукавичок, зашпори зайшли” [2, 36], “Плаття з розрізами, що при поворотах обнажає її ноги високо. Ця теж співала, танцювала чи, вірніше, бігала по сцені і теж трусила грудьми і животом” [2, 47].

Найчастіше основою такого портрета служить якась промовиста деталь: “дівчатко рученята студить на морозі”; “без рукавичок, зашпори зайшли”; “трусила грудьми і животом”.

Важливим моментом композиції нотаток як мемуарного жанру літератури ХХ століття є різка зміна носіїв мовлення, ракурсів зображення подій і самого автора. Цей аспект є не таким важливим у тому випадку, якщо мемуарист застосовує прийом одноголосся, передаючи авторську свідомість у одному плані, що було співзвучним з традиційним епосом минулих віків. Такі записи досить часто зустрічаються у Павла Тичини, у нього звучить лише голос автора, який передає читачеві його бачення подій: “Знов за Пушкіна взявся. З якою силою я переживаю “Донжуана”, “Полтаву” та дрібні драми, етюди і з якою неохотою розкриваю “Сказку о мертвой царевне” і навіть “Евгения Онегина”. Так і досі їх не уявляю. Добре, що хоч обід є. Увечері трохи хліба позичим.

Прийшли гості до хазяйки. Я, щоб бути на самоті з своїми дум-

ками, зачинив обидві половинки своїх дверей у столову.

Мені здалося: жрець отак закриває врата вівтаря. Закриває як власть маючий. Щось солодко заспівало в моїм серці, і я ще раз вернувся і розчинив, і зачинив двері” [2, 42]. Коли ж у нотатках з’являється зміна носіїв авторської свідомості, з’являються елементи різномовності та багатоголосся, то цей аспект композиції неодмінно актуалізується: “Прийшов пізно з лекції. Ліда каже:

– Був Осьмачка. Бігав по хаті, танцював од злості й казився. Що з ним таке? Куди не підеш, каже, чуєш: Тичина – геній, геніальні вірші в Тичини. (Слухаю Ліду й головою хитаю). То в мене Валер’ян крав образи, а це вже і в Павла Григоровича “Берега вічності” з моїх образів. (Слухаю Ліду, головою хитаю). Чому П[авлу] Гр[игоровичу] не писать, коли йому життя назустріч іде. Син попа, мав змогу учитися...

Ліда його перебила: не син попа, а син дяка. А в того дяка 9-еро душ дітей. А П[авлу] Гр[игорович] на першій курсі голодував, аж хворобу серця нажив, це що – син попа?

І ще багато дурниць говорив. (Слухаю Ліду. Жалко. Він тупа людина)” [2, 40].

Динаміка різних точок зору самого Тичини, Ліди Папарчук, а через неї ще й Т.Осьмачки, представлена в нотатках українського поета, дозволяє, то спостерігати за подіями зовні, то проникати у внутрішній світ героїв, то бачити їх ніби збоку, то, навпаки, наближатися до героя, аналізуючи його реакцію до самих найменших дрібниць.

Нотатки тяжіють до лаконічності записів. За їх межами часто залишаються не лише докладні узагальнення чи підсумкові оцінки, а й різного характеру замовчування, що дозволяють читачеві домислити невисловлене з певних причин автором, активізувати його інтерес до записів. У Павла Тичини ці замовчування пов’язані з пропуском у тексті прізвищ та імен реальних особистостей, що їх стосується ті чи інші записи, вони позначаються квадратними дужками.

Аналіз нотаток автора свідчить, що це замовчування стосується тих діячів української культури, які пізніше або зазнали репресій, або були оголошені буржуазними націоналістами чи ворогами радянської влади. Ось приклад такого замовчування: “Увечері був у

[...]. Замкнулася в символи. На життя й дивитися не хоче. Довго розмовляли про мистецтво – буржуазне, пролетарське... по інерції ще йде. Яка ж велика інерція у буржуазного мистецтва! Мускулів треба, щоб зупинити, не інакше. А в інтелігенції мускулів немає” [2, 18]. Дане замовчування стосується імені якоїсь жінки, діячки національної літератури. Це, скоріше, може бути або Олена Пчілка, або Марія Загірня, або Людмила Старицька-Черняхівська. У всякому разі кожне з цих імен могло в радянську добу становити певну небезпеку для автора нотаток, тому він перевів їх у фігуру замовчування.

На думку В.Халізева, “в побудові твору чи не визначальну роль відіграє зіставлення предметно-речових одиниць” [3, 274]. Для П.Тичини такі зіставлення часто досить лаконічні: “Сніг заметушивсь. На вулиці жінка для хворого на хліб попросила” [2, 16], або “Тумани зранку. Павутиння на деревах, на стерні...”

Побачив Лялю в березі. В Межгір’я йшла. Оте струнке створіння дорожче мені за всі світи чудові? Не може бути, не знаю” [2, 16].

Поет у своїх нотатках зіставляє помічене ним у природі з внутрішнім станом душі. Крайня бідність. Він не може навіть на хворого подати милостиню – “живемо на картоплі без жирів” [2, 16]. У другому випадку зіставлення з пізнім серпневим пейзажем викликав у П.Тичини роздуми про любов, чи є для нього Ляля тією людиною, з якою б він міг поєднати своє життя. У ряді випадків у нотатках картини природи дисгармоніюють з настроєм героя: “Було прокинешся у Гаграх і чуєш: щось велике-велике ворухиться за берегом у темних просторах. То – море. І жалкими видаються вогники побіля пристави та далеких санаторіїв. Бо вони є придатком до отого великого. Тут же гора Ельбрус, що нас магнетизує аж надто далеко від буднів наших і думок. Тому Кисловодськ не хоче бути до неї придатком. А в той же час і на роль величезного чогось нема в нього сили. Отже, блимає вогнями, та й годі. Тиша-бо стоїть кругом, як мовчазний ідол! І тільки небо відіграє тут роль моря – вічно воно міняється, переходить з ясного в хмарне, вічно чоло його в думках, у зморшках. (Печія була вночі в мене. Я прокинувся і випив “Єсентуків”, а потім ніяк не міг заснути аж до ранку)” [2, 84]. Дисгармонія природи та настрою врешті-решт формує його стан душі у певний момент, який автор хоче передати до нащадків.

Відсутність формальних обмежень щодо втілень змісту дає можливість автору нотаток застосовувати весь арсенал композиційних прийомів, починаючи з повторів і варіацій, закінчуючи замовчуваннями й зіставленнями. Досить часто композиційні прийоми, які Павло Тичина використовував у своїх нотатках, органічно вписувалися в їх естетичну систему, вироблену в його основній письменницькій діяльності.

### **Література**

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
2. Тичина П.Г. Зібрання творів: У 12 т. – Т.11. – Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали / Упоряд. та приміт. Ю.І. Коваліва; Ред. тому Л.М. Новиченко. – К.: Наукова думка, 1988. – 552 с.
3. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

УДК 82-1:82-94

Крикавська О.

## ЖАНРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЧНОГО ПИСЬМА

*У статті проводиться аналіз жанрових особливостей біографічної літератури, досліджуються фактори, які мали вплив на її розвиток. Окреслюються спільні та відмінні риси літературної біографії й біографічного роману з точки зору специфіки їх наративної організації. Аналіз історичних ресурсів біографічної традиції в англійській літературі виступає необхідним контекстом дослідження.*

*The article deals with genre peculiarities of the biographical literature. The factors that influenced its development are under consideration. Common and distinctive features of the literary biography and biographical novel are outlined from the viewpoint of their narrative organization. Analysis of historical resources of the English biographical tradition serves as a context of the research.*

Упродовж усієї історії світової художньої літератури, починаючи від античності і до початку ХХІ ст., біографія і біографічний роман належали до найпопулярніших жанрів. Осмислення їхніх особливостей на сучасному етапі літературного розвитку потребує чіткого усвідомлення тих гострих жанрологічних проблем та суперечностей, які поставали у літературознавстві в ХХ ст. і які на сьогодні залишаються не менш актуальними. Насамперед, це жанрові визначення літературної біографії і біографічного роману та їх співвідношення, а також вплив новітніх поетологічних інновацій на біографічне письмо.

Вихідними положеннями у вивченні біографічної літератури будемо вважати розуміння перманентності розвитку літературних жанрів, а також наявність у будь-якому жанрі сталих і змінних складових. На ці властивості неодноразово вказували і російські, і українські вчені, зокрема, М. Бахтін, Г. Поспелов, Ю. Лотман, Р.

Гром’як, Н. Копистянська та інші. В сучасних жанрових теоріях західних учених також наголошується на необхідності враховувати крім класичних принципів класифікації жанрів трансформаційні процеси у їхньому розвитку (Ж. Дерріда, Цв. Тодоров). Один з провідних сучасних літературознавців Аластер Фовлер, зокрема, вважає, що в жанрологічних уявленнях повинні вивчатись принципи трансформативності і комбінаторики жанрів, ефекти плинності, хаосмосу, непередбачуваності [11].

В історії літературних жанрів біографічні жанри належать до найдавніших. Їхньому становленню сприяв інтерес до психології індивідуума, увага до характеру людини та її дій, що з’являються в пізньоантичний період світової історії, найвидатнішими представниками якого були Плутарх і Гай Светоній Транквіл. Від того часу бере свої початки і проблема класифікації біографічних жанрів. Одне з перших визначень жанру біографії належить Плутарху. В першій частині книги про Олександра Македонського в “Порівняльних життєписах” він, усвідомлюючи себе біографом, описує цей жанр наступним чином: “Ми пишемо не історію, а життєписи, і не завжди в найславетніших діяннях є очевидною доброчинність чи розпусність, але часто якийсь незначний вчинок, слово чи жарг краще виявляють характер людини, ніж битви, в яких гинуть десятки тисяч... хай нам буде дозволено заглибитись у вивчення ознак, що відображають душу людини, і на основі цього скласти кожний життєпис...” [10: 361-362].

Російський літературознавець і культуролог С. Аверінцев, аналізуючи роль Плутарха, творча діяльність якого припадає на період “породження відцентрових, антимонументалістських тенденцій культури” [1: 642] у становленні біографічного письма, зазначає, що “перед Плутархом постало завдання розробити біографію як моралістично-психологічний етюд” [1: 653]. Саме тому в життєписах грецького мислителя простежується оціночний принцип у виборі персоналій, а також платонівська категорія “великої натури”. Плутарх обирає тих видатних діячів, які, на його думку, по-перше, були непересічними особистостями, і по-друге, відповідали його настанові на моральні приклади та міркування. “В основу збірника, – пише С. Аверінцев, – покладено не цікавість – а пієтет, не морально байдужу ідею “знаменитості” – а нормативну концепцію



“видатної людини” [1: 653]. Відтак, саме грецький біограф Плутарх вперше окреслив один з найважливіших параметрів біографії – необхідність відтворювати багатство людської особистості, великої натури, яка утаємничує великі чесноти або великі пороки.

Отож, починаючи від античності, триває плідна історія біографії, жанровою основою якої є опис життя конкретної людини з акцентом на психологічний аналіз її особистості. Неминуча популярність біографій, як влучно показує Ю. Лотман, полягає у тому, що “особистість людини є складною психологічною та інтелектуальною структурою, що виникає на перетині епохальних, класових, групових та індивідуально-унікальних моделей свідомості і поведінки, і будь-які історичні і соціальні процеси реалізують себе через цей механізм, а не поза ним (через думки і поведінку людини)” [9: 230-231].

Інтерес до життя видатних особистостей залишався питомих упродовж усієї історії людства. Питання “Чому людей цікавить особисте життя митця?”, на нашу думку, належить сфері психології. Очевидно, в героях біографій читач шукає відповіді на власні екзистенційні питання, формулює принципи власного життя, тобто, за словами М. Бахтіна, бачить “того можливого іншого, яким ми найлегше буваємо захоплені в житті, який з нами, коли ми дивимось на себе у дзеркало, коли мріємо про славу, будуємо життєві плани; який увійшов у нашу свідомість і часто керує нашими вчинками, оцінками і баченням себе” [2: 133]. Суголосну думку про потребу читачів побачити красиву і багату людську особистість висловлює Л. Гінзбург, а Ю. Лотман наголошує, що специфіка естетичних переживань читача пов’язана зі злиттям у біографії художнього і документального елементів: “Перед читачем не актор, який падає зі смертельною раною, а потім піднімається і кланяється під аплодисменти публіки, – мова йде, за Пастернаком, “о полной гибели всерьез” [9: 229].

Психологічний аналіз особистості в біографії невід’ємний від її історичного ракурсу. Кожна видатна особистість персоніфікує історію, і остання практично не може обійтися без індивідуальних біографій. Безумовно, важливим аспектом біографічного та історичного твору виступає зорієнтованість на відтворення історичних, задокументованих фактів і подій, а також спроба письменни-

ка наблизити минуле до сучасності, знайти такі історичні паралелі та аналогії, які б допомогли відповісти на питання, що постають перед сучасниками. Однак багатство історичного фону не повинно заступати ті індивідуальні риси персонажа біографії, які роблять його життя видатним. Як зазначає Ю. Лотман, особливості особистості відступають на другий план, якщо об’єкт біографії цікавий лише як син свого часу, представник своєї епохи, середовища, класу, в той же час перед автором біографії стоїть складне завдання поєднати у своєму персонажі такі особистісні риси, які одночасно дозволяють показати його і як людину свого часу і людину, яка обганяє історію [9: 230].

Взаємозалежність історії і біографії дозволяє також простежити, як своєрідність історико-культурної доби витворює власний тип біографічного письма, тобто іншими словами, реалізується в сюжетному наративі певного типу. Зберігаючи сталою загальну оповідну схему “народження – навчання, перший успіх/перша невдача – великий успіх – визнання/вигнання/крах – смерть”, біографії різняться характером конфлікту зі світом, життєвих і творчих суперечностей, вкорінених не лише в індивідуальних рисах митців, а й в самій добі, якій вони належать. Так, канонічними для романтизму можна назвати біографії Байрона і Шеллі (зокрема, “Спогади про останні дні Байрона і Шеллі” Едварда Трелані, “Байрон” А. Моруа), в яких зафіксований певний стиль життя романтиків. Зразком вікторіанської біографії слугують біографії “Життя Шарлоти Бронте” (1857) Е. Гаскел та “Джордж Еліот” (1902) Л. Стівена (а також “Автобіографія” (1883) Ентоні Троллопа). Це означає, що у біографічному письмі, по-перше, відчитується стиль життя тієї чи іншої доби, особливості ментальності, вірувань, чутливості, і, по-друге, відшукується те спільне у житті та творчості, яке дає дослідникам можливість стверджувати, що “стилістичні форми художньої літератури містять стилістичні форми особистого життя” [6].

На сьогодні в науці про літературу добре усвідомлено, що у кожную культурну добу біографія відтворювала певну концепцію людини, певний ракурс життя видатної особистості. Натомість складність визначення жанрів біографічної літератури також пов’язана з тим, що біографія, автобіографія, мемуари, щоденники та інші жанрові різновиди містять у своїй основі два взаємозапере-

чуючих чинники: вони, по-перше, спираються на фактичний матеріал, документальне начало, а по-друге, створюються за законами художньої творчості. Відтак, науковий елемент поєднується у них з художньою оповіддю. На цю особливість біографічного письма вказано практично в усіх визначеннях біографічних жанрів, зокрема, в роботах С. Аверінцева, Л. Гінзбург, Б. Дубіна, О. Кривцуна, Т. Потніцевої та інших учених.

Для літературознавчих досліджень важливо розрізняти поняття “біографія” як видове поняття, яке охоплює такі жанрові форми як літературна біографія, біографічний роман, автобіографія тощо, і як жанрове поняття, яке знаходиться на одному рівні з іншими жанрами (наприклад, з біографічним романом).

В історії літератури біографією називають жанр, в основі якого лежить опис життя конкретної людини. Її основою виступають закони художньої словесної творчості, що відповідають історико-літературній добі та естетичним уподобанням автора. Однак цей опис є невід’ємним від документальної основи. “Документ у біографії більше ніж доказ, його перша функція – керувати уявою”, – слушно зауважує українська дослідниця Т. Потніцева. Вона також вказує на те, що літературна біографія має “самостійну поетологічну форму, яка не розчиняється ні в історіографії, ні в романній творчості” і що “цей жанр існує як своєрідний вид літературної діяльності, як повноправний учасник літературного процесу” [7: 299-300], а складність його вивчення зумовлена своєрідністю та парадоксальністю поєднання факту і вигадки.

Виходячи із співвідношення факту і вигадки вчені розрізняють документальні біографії (біографії наукового типу, офіційні) і літературні (художні або белетризовані) біографії. Біографії першого типу зосереджують увагу на документальних відомостях, виступають своєрідним документальним монтажем і важливим науковим джерелом знання про видатних особистостей. Відіграючи позитивну роль в історії культури, вони, все ж, не відтворюють живий і цілісний образ людини і тому не привертають інтерес широких кіл читачів. Таке завдання виконують літературні біографії. Саме у них відновлюється безперервність життя людини, єдність її особистості. Літературна біографія в художній формі опрацьовує факти життя обраної особистості, її досягнення та ідеї. Фік-

ціональний елемент такого твору не спотворює фактів дійсності, натомість допомагає структурувати його художній простір, надати завершеності його наративу.

За ідейно-тематичним навантаженням серед літературних біографій виділяють інтелектуальні, наукові, письменницькі, в яких, на наш погляд, акцентуються різні аспекти життя людини, наприклад, роль особистості в історії ідей, в історії країни або в історії літератури. Наприклад, наукову літературну біографію в англійській літературі можна проілюструвати автобіографічними творами Чарльза Дарвіна – “Подорож натураліста навколо світу на кораблі “Бігль”, “Автобіографія”, його дорожніми щоденниками. У передмові до “Походження видів” і в “Автобіографії” вчений зазначав, що подорож на “Біглі” відіграла величезну роль у формуванні його еволюційних поглядів і визначила подальшу наукову діяльність. Зразком реконструкції інтелектуального розвитку вченого, етапів його наукового і духовного становлення можна вважати “Інтелектуальну автобіографію” сучасного французького філософа Поля Рікера, який зосереджується на етапах власної роботи і подає події приватного життя лише, якщо вони допомагають висвітлити цю тему.

Квінтесенцією жанру літературної біографії вважають письменницьку біографію, оскільки в ній найяскравіше проявляються “художні та естетичні параметри, відбувається сплав літературності (філологічності у сучасному розумінні та художності)” [7: 300]. Саме поняття “літературна біографія” містить певний парадокс, актуалізований Семюелем Кольріджем у його творі “Biographia Literaria” (“Літературна біографія”). Англійський романтик, долучаючись до формування понятійного апарату біографічного письма, наголошує невід’ємний від життєвої історії творчої особистості аспект, а саме історію творчого шляху, духовних і естетичних шукань. Таким чином, у С. Кольріджа літературна біографія набуває значення письменницької. Однак варто зазначити, що хоч життя і творчість невід’ємно пов’язані між собою, але повного збігу між ними також немає. Особисте життя митця виступає своєрідною сферою творчості, коли неможливо роз’єднати самореалізацію видатної особистості в житті і мистецтві. Прикладом може слугувати життя і творчість Дж. Байрона, чиї особистісні світоглядні уявлення знайшли вияв в обох сферах, що зафіксовано в поняттях “байронічний настрій”,

“байронічний герой”, “байронічна поема”. З іншого боку, в історії культури існує багато прикладів, коли біографія митця залишалась загадкою, і це приводило до численних версій та інтерпретацій. Наприклад, дослідники по-різному трактують біографію В. Шекспіра, але це не заважає розуміти його твори. Самі намагання цілісно відтворити життя творчої особистості засвідчують невід’ємний зв’язок між власне літературною і життєвою біографією людини.

Отже, знання життя письменника не можна вважати єдиним джерелом розуміння його творчості та чіткішого усвідомлення того надособистісного, що містить у собі художня література. Однак, знання подій та обставин життя дозволяє глибше відчувати митця як людину. Як казав один із творців жанру літературної біографії Шарль де Сент-Бев: “У видатній особистості мене цікавить навіть те, як він зав’яже краватку”. Історія життя часто допомагає зрозуміти ритм творчості письменника, її еволюцію, проблематику, образи.

Письменницька біографія набуває поширення в сучасній англійській літературі, стає сферою найбільшого інтересу та експериментування. Цьому сприяє усвідомлення вкоріненої в літературі інтертекстуальності та ідея сприйняття літератури як єдиного текстуального простору, адже літературна біографія – це не лише звичайна сукупність біографічних фактів, вона містить також їхні трактування, у яких відбиті соціокультурні та естетичні уявлення того часу, в якому живе інтерпретатор, а також і його індивідуальні особистісні риси. На цей подвійний смисл біографії звертає увагу російський дослідник Б. Дубін. “...це схема впорядкування власного досвіду, авторегулятивна конструкція і в цьому сенсі компонент системи орієнтацій самого дійового індивіда, – пише він. – З іншого боку, це побічне, так чи інакше гіпотетичне відтворення (дублювання) схеми саморозуміння і самопредставлення індивіда тепер уже іншою діючою особою в процесі її смислової дії – в ситуації та акті біографування, біографічних реконструкцій, “зовнішнього” розуміння...” [5: 99-100]. Отже, в будь-якій біографії відбувається зустріч двох особистостей та двох епох – тієї, в якій живе герой твору, і тієї, в якій написана біографія. Неможливо не враховувати і читача літературної біографії, який може належати зовсім іншому часові.

Не менш важливим аспектом побутування літературної біографії виступає її вплив на розвиток інших жанрів, зокрема, біографічного роману. С. Аверінцев, підсумовуючи значення життєписів Плутарха, говорить про їхні довготривалі історико-культурні наслідки для Нового часу: “Концепція канону видатних людей була сприйнята народженою у XVII-XIX ст. історичною свідомістю європейських націй ... без моралістично-біографічного імпульсу неможливо таке центральне явище новоевропейської культури, як роман: від “Принцеси Клевської”, “Манон Леско”, “Тома Джонса”, через “Вертера”, “Девіда Коперфілда”, “Анну Кареніну”, до “Жана Крістофа” і “Доктора Живаго”. ... В самих основах європейської класики закладено ставлення біографічного шляху індивіда до найцікавішого з сюжетів” [1: 653]. Російський вчений Є. Мелетинський також вважає, що література щоденниково-дослідницьких жанрів є одним з головних витоків роману взагалі [7: 301].

Оскільки поняття біографічного насамперед пов’язане з відповідністю реальним особам і подіям, відомим з інших документальних джерел, у зв’язку з біографічним романом постає питання про конфігурацію співвідношення істинного й уявного у ньому. Як наголошує Гадамер, у художньому тексті “немає нічого, що гарантувало б істинність, – немає тієї орієнтації на “дійсність”, яку звикли називати “референцією”. ... Витвір мистецтва має власну автономію.” І тому “питання про істинне і неістинне видаються безнадійно нероздільними і заплутаними” [4: 153-154]. Біографічний, а також автобіографічний роман, таким чином, є більше чи менше наближеним до правдивого відтворення життя, але його художні параметри все ж зорієнтовані не на документ, а на художню уяву автора. Дослідники цього жанру наголошують на тому, що у біографічному романі значна роль відводиться художньому вимислу, який “белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних” [8: 607]. Те, що автор науково-популярного жанру отримує ціною аналізу, письменнику, автору біографічного роману дається художньою інтуїцією, зазначає Ю. Лотман [9: 230].

Вже для перших зразків біографічного роману, які, як і літературні біографії, слід шукати у пізній античності, характерна відсутність зазіхань на статус правдивої історії. Роман “Життя Аполлонія Тіанського” Флавія Філострата (III ст. н.е.) вважають першим справжнім зразком біографічного роману в європейських

літературах. У цьому творі давньогрецький автор вперше окреслює і параметри жанру, наголошуючи, на тому, що його твір не претендує на правдиву оповідь: “...Про що тут йтиметься окрім наслідування? – Про уяву! Усе це – ще й робота уяви, адже вона набагато майстерніша від наслідування, бо наслідування відтворює лише те, що є очевидним, тоді як уява іде далі, до того, що залишається прихованим, витворюючи можливі, хоча й небувалі образи. Наслідуванню часто заважає подив, а ось уява, не знаючи перешкод, часто піднімається до висоти власного ідеалу” [5: 208].

У XVIII–XX століттях генеза біографічного роману була доволі складною. Його специфічні риси закладалися в процесі становлення роману як жанру. Вчені і донині по-різному оцінюють цей жанровий різновид. М. Бахтін, який заклав теоретичні основи для його вивчення, вважає, що біографічного роману як романного різновиду не існує: “...чистої форми біографічного роману, по суті, ніколи не існувало. Існував принцип біографічного (автобіографічного) оформлення героя в романі, відповідного оформлення деяких інших моментів роману” [2: 195]. Подібної думки дотримуються і українські літературознавці. Ю. Попов, наприклад, доводить спорідненість біографічного роману і роману виховання, наголошуючи на часовому чиннику, а саме: домінуванні біографічного часу, його циклічності, прискореності або сповільненості залежно від етапів життєвого шляху в романі виховання [7: 493]. Проблема тичність розрізнення біографічного роману з романом виховання, а також з іншими різновидами роману, пояснює, таким чином, відсутність його як окремого поняття в більшості літературознавчих енциклопедій та словників.

Враховуючи зазначені точки зору, а також поширеність вживання поняття “біографічний роман”, спробуємо окреслити ті його вагомні характеристики, які є важливими для літературознавчих досліджень. По-перше, роман – це фікціональний жанр за своєю суттю. І хоча автор біографічного роману своїм героєм обирає реально існуючу людину – видатного громадського діяча, вченого, митця, і відповідно, реальні історичні події, він свідомо і вільно може вводити у художній простір твору фіктивні події (а також фіктивних персонажів), чим порушує тотожність між реальною особою і літературним героєм.

По-друге, модель відтворення життя видатної людини залежить



від доби, коли створюється такий роман, вона засновується на естетичних уявленнях письменника, який власним твором презентує свій час. Таким чином, у біографічному романі відбувається перехрещення двох епох, двох історичних площин. Воно стає особливо помітним, коли героєм роману виступає людина мистецтва. Творчість митця є обов’язково репрезентованою у творі, і біографічний роман отримує додатковий вимір. У ньому відбувається творчий діалог двох митців, сюжет набуває полілогічності, а оповідь інтертекстуальності. Відтак, біографічний роман є сферою постійного ідейного та художнього оновлення.

По-третє, у випадку біографічного роману необхідно також пам’ятати, що будь-який роман – це особливий спосіб ведення оповіді. “В той час, коли вірогідна розповідь завжди спирається на джерело ззовні, роман сам по собі, своїми засобами, – зазначає французький новороманіст Мішель Бютор, – повинен переконувати в тому, про що він розповідає. Ось чому роман є сферою, переважно, феноменологічною, де найзручніше вивчати, яким чином виявляє себе чи може репрезентувати себе реальний світ, ось чому роман є лабораторією наратування” [3: 195]. З цієї точки зору будь-який художній твір, в тому числі і біографічний роман, є певною наративною структурою, яка особливим чином реконфігурує реальність у вигаданий художній світ.

Отже, на відміну від жанру літературної біографії, біографічний роман не зв’язаний обов’язком документальної відповідності реальним обставинам та подіям, що пояснює введення фіктивних персонажів і подій у художній простір твору, а також порушення його часової тяглості. Відтак, дистанція між предметом зображення і самим зображенням зростає, що уможливорює акцентацію не стільки суб’єкта біографування (видатної особистості), скільки його інтерпретацію письменником-біографом і, своєю чергою, акцентує діалог творчих особистостей та епох. Окрім цього, фікціоналізація біографії обраного персонажа приводить до питання про наративну побудову і наративні стратегії, обрані автором твору, а на більш загальному рівні – про художність в літературі.

Підсумовуючи, слід зазначити, що проблема жанрової ідентифікації літературної біографії і біографічного роману є відкритою і засвідчує межовий характер обраних форм біографічного письма.



## Література

1. Аверинцев С.С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. – М.: “Мысль”, 1994. – Т. I. – С. 637-653.
2. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 332 с.
3. Бютор М. Роман как поиск // Судьбы романа. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-199.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
5. Дубин Б.В. Биография, репутация, анкета (о формах интеграции опыта в письменной культуре) // Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: очерки по социологии культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 98-118.
6. Кривцун О. Жизнь художника: культурно-исторические основания биографии // Человек. – 1997. – № 4. – <http://www.deol.ru/users/krivtsun/article4.htm>.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
9. Лотман Ю.М. Биография – живое лицо // Новый мир. – 1985. – № 2. – С. 228-236.
10. Плутарх. Избранные жизнеописания / Плутарх. Том 2. – М.: Правда, 1987. – 608 с.
11. Fowler A. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – 368 p.

УДК 82.09

Матчук А.

## СЛОВО ЯК ФЕНОМЕН БУТТЯ

*У статті йдеться про роль і значення слова у людському житті. Як феномен буття слово є не тільки органічною частиною останнього, але і засобом впливу та формування основних засад існування особистості та суспільства. Саме ракурси прояву такої здатності слова і охарактеризовані у даному дослідженні.*

*The article is devoted to the role and place of the word in people's life. Word, as a phenomenon of being, is not only its organic part but also an instrument of influence and formation of main principles of personality and society existence. Just the foreshortenings of displaying such word possibility are characterized in the research.*

Сучасна людська спільнота вважає однією із найбільш важливих характеристик мови її комунікативні можливості. Мова трактується як певне знаряддя, що використовується індивідумом для власних потреб.

Однак у сиву давнину люди були більш обережними у своєму ставленні до мови, слова. Вони бачили в них велику магічну силу. Недарма оракули, ворожки, знахарі і шамани через слово провіщали майбутнє та лікували людей.

Про символічну віру в магічні можливості слова свідчать замовляння, заклинання, що побутують у фольклорі різних народів світу, зокрема і в українському. Це підтверджують і народні приказки та прислів'я (“Слово не горобець – вилетить – не піймаєш”; “Шабля ранило голову, а слово – душу”; “Рана загоїться, зле слово – ніколи”; “Удар забувається, а слово пам'ятається”; “Від теплого слова і лід розмерзає”; “Вола в'яжуть мотуззям, а людину – словом”).

Шанобливе ставлення до слова із усної народної творчості перейшло в літературу. “Душа тисячоліть шукає себе в слові”, – так визначає унікальні особливості слова як комунікативно-

виражального засобу Л.Костенко. “Слово, – на думку А.Рівалю, – це висловлена думка, думка – це не висказані слова”. Цей афоризм та вірш О.Олеся також підкреслюють можливості мови відтворювати будь-який зміст:

*Є слова, що білі-білі,  
Як конвалії квітки,  
Лагідні, як усміх ранку,  
Ніжносяйні, як зірки..*

*Є слова, як жар пекучі,  
І отруйні, наче чад  
В чарівне якесь намисто  
Ти нанизуєш їх в ряд.*

Про таку здатність слова йдеться і в наймудрішій книзі – Біблії: “Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог” (Євангеліє від Іоанна, 1; 1).

Поняття “Бог” в універсальному словнику-енциклопедії трактується як “найдосконаліша духовна істота, що є Творцем, найвищим Суддею і Паном кожного створіння” [9; 165].

Таким чином, людство давно отримало інформацію про священне походження мови (слова), а значить і про її божественні можливості.

Як бачимо, біблійні та фольклорні традиції розглядають слово як феномен, що має владу над людиною та її існуванням. Це підтверджується і в наукових дослідженнях, і в літературній творчості. У чому ж полягає ця влада?

1. Через слово людство осягнуло предметний світ, зокрема і буття в цілому. Про це свідчить Біблія (Буття, 11; 19). Усіх тварин і птахів Бог привів до Адама, “щоб побачити, як він їх кликатиме. А все, як покликає Адам до них, до живої душі – воно ймення йому”. Подібну думку висловлює і Мартін Гайдеггер (видатний німецький філософ XX ст.), стверджуючи, що головною категорією, яка описує людське буття є “Dasein” (“тут-буття”, “щось-буття”). “Тут-буття” перед усім характерне своєю сказанністю, оскільки воно нескінченно саморозкривається в мові” [1; 227].

2. За допомогою слова людина усвідомлює і виражає себе. Способом індивідуальної самосвідомості, що має коріння в “екзис-

тенційному виявленні тут-буття” називає мову Мартін Гайдеггер. І.Кант вважає, що мислити – це значить розмовляти з самим собою, слухати себе. О.Потебня стверджує, що думка не могла б існувати без слова, адже слово може “однаково виражати і чуттєвий образ, і поняття” [8; 35-36].

3. Існує активний словесний вплив на людський організм, який проявляється на фізичному рівні. “Слово... здатне викликати вражаючі за своїми масштабами процеси, в тому числі і в організмі”, – такий висновок робить вчений Вальтер Вебер [2; 14]. Спираючись на цю думку, К.Бессер-Зігмунд створив цілу систему “перекодування” мозку, який не тільки запам’ятовує значення і написання деяких слів, але і фіксує тілесний та душевний досвід, пов’язаний з ними, вибудовуючи так звані модульні програми. Наприклад, при усвідомленні слів “школа” і “математика” у деяких школярів навіть опускаються плечі, прискорюється пульс і т.ін.

К.Бессер-Зігмунд переконливо доводить, що кожне слово програмується всередині нас з допомогою фізичної енергії, що “слова насправді мають владу: вони щось “роблять” з тілом...” [2; 18] Крім цього, за допомогою мови можна викликати різноманітні емоції. (“Гостре словечко коле сердечко”, – так твердить народна мудрість.)

Названий ефект від слова досягається через те, що існує пряма залежність між його звучанням та значенням. Її прослідковував А.П.Журавльов у книзі “Звук і смисл”. Він стверджує: а) звучання слова міцно підтримує значення ознаки і підсилює його; б) рівень виразності слова прямо пропорційний особливостям його звучання і смислового значенню. А.П.Журавльов розробив методологію оцінки фонетичної значимості звукобукв за різними параметрами (хороша – погана, велика – мала, ніжна – груба і т.д.) та вивів формулу, за якою визначається рівень звучання слова і у зв’язку з цим сила прояву в ньому значення. Наприклад, російські слова “страх”, “ужас”, “жуть” мають ознаку “страхітливий”. Ступінь її прояву (по Журавльову) у слові “страх” – 3,6, “ужас” – 3,7, “жуть” – 4,1. Як бачимо, він зростає відповідно до звучання слова. В такій же залежності посилюється і емоційна ознака слова. Отже, звуки допомагають виражати і значення слова і його емоційний заряд. Це залежить від багатьох факторів. Адже один і той самий звук може сприйматись

більш менш однаково різними народами (наприклад, [а], [в], [і] – достатньо позитивно оцінюють росіяни, в'єтнамці, литовці, поляки, німці та ін.) і по-різному (наприклад, [ж] росіяни ставлять на 39-е місце, а поляки на 23-є) [6; 35]. Крім того, звуки (в залежності від ландшафту, де живе народність, і ритму мови) можуть мати різні значення. Наприклад, [с] – може означати і відокремлення, і руйнування, і перешкоду, і єднання, [і] – заперечення, відштовхування та множинність, жіночність і т.ін. [3; 170-180]. Як бачимо, мудрість структури мови полягає в тому, щоб використати всі можливості для точного і яскравого прояву значення. А це змушує зробити висновки про те, що загальний смисл думки формується спочатку на рівні звуку і слова, а лише потім – на синтаксичному.

4. Завдяки слову (мові) у нації формується картина світу (поняття простору, часу, цінностей...). З цього приводу О.Потебня пише: “Як у слові вперше людина усвідомлює свою думку, так у ньому... вона бачить ту законність, яку потім переносить на світ”. [8; 35] На практиці це підтверджується у статті Валентина Жаронкіна (“Язык думает нами”), який засвідчує, що у 30-ті рр. XX ст. американські вчені Едуард Сепір та Бенджамін Уорф висунули наступну гіпотезу: спосіб мислення людини визначається мовою. Через неї і формується розуміння буття. Наприклад, на Гаїті немає слова “працювати”, але є 8 синонімів у слова “любити”. В мові індіанців хопі немає майбутнього часу, вони не розуміють, що таке “завтра” і тому впродовж 1,5 тисячі років навіть не намагались зрешувати землі. Таким чином, бачимо, що мова дає людині якісь готові правила існування. “Мова не є знаряддям, яким людина послуговується, а чимось, що окреслює найвищі можливості самої людської природи” [4; 253].

5. Мова – це інтелектуальна та духовна база розвитку людства. Ще Платон вважав: людині наперед дається слово (символ, “по-роже” поняття), яке вона, навчаючись, наповнює смислом.

У зв'язку з цим, Ю.Канигін (“Шлях аріїв”) стверджує, що є мови, “які інтелектуально переросли свій народ, свого споживача”. До таких мов він зараховує старогрецьку та латинську мови, які відзначаються “довершеністю форм, структури”, “змістовою наповненістю”: “...майже всі наукові та інженерні терміни... старогрецького чи латинського походження... У пошуках назв нових фе-

номенів, що... відкривається сучасною наукою, ми звертаємося... до слів 2-3 тисячної давності! Електрон, протон, нейтрон, ген, мікроскоп, бактерія, вірус – ці та багато інших слів... виникли на тисячі років раніше, ніж стали відомими самі денотати”, – так свідчить Ю.Канигін у названій вище роботі. З цього випливає, що сама мова вела греків та римлян “шляхом нарощування інтелекту” [7; 160].

Дослідник переконливо доводить, що є мови, які виконують функції носіїв трансцендентних ідей і божественної духовності. До них належать санскрит і староруська мова, на яких молилися, пророкували. Такої ж думки притримується і О. Потебня, який вважає, що досконалість первісної мови могла виявлятися не тільки у милозвучності, а й у шляхетності змісту. Божественна мова повинна була у всьому відповідати первісному блаженному стану людства [7; 159].

6. Із сказаного випливає: слово – мова – подарунок “згори”. Це підтверджують і сучасні вчені-дослідники. Зокрема М.Зубрицька, аналізуючи роботи М. Гайдеггера, прийшла до висновку, що для нього мова – це “трансцендентна сутність, яку не можна пізнати, про неї не можна нічого сказати, допоки вона сама про себе не скаже”. [1; 227] Це спрямовує нас до біблійних тверджень про рівнозначність слова і Бога. Недарма Платон казав, що треба шанувати, як Бога, того, хто уміє чітко визначати і повідомляти.

В етимологічному словнику (за ред. Шанського Н.М.) “слово” характеризується як таке, що має корінь той же, що і “слава”, “сльїть” (“быть”). Отже, “слово” – “славить буття”, тобто Бога.

Оскільки слова складаються із звуків, то вже на фонетичному рівні слово має засвідчувати своє божественне походження.

Як вже відзначалось, в багатьох мовах [а] оцінюється як “хороший” звук. Він має свої назви у староруській абетці –Азь, грецькій – Аль-фа, єврейській – Ал-еф, які сягають корінням у старогерманське АС-БОГ; індійське – АТМАН-Я; БОГ; єврейське – АПІ-Я; шумерське – АПІ-Я; БОГ; біблійне – АДАМ – АТМАН, Я, БОГ. Як бачимо, в основі звукобукви А, яка мала в старовинних алфавітах назви АЗЬ, АЛЬФА, АЛЕФ лежить найголовніше, чим живе всесвіт – поняття БОГ й ОСОБА. [7; 174-175] Згідно з теорією Журавльова звук [а] вносить у слово позитив. Чому? Тому що тісно пов’язаний із поняттям “БОГ”.

Це може свідчити про те, що витoki усного і письмового слова мають божественні корені. Тому недивно, що воно може впливати на свідомість і думки людини. Наприклад, у статті Валентина Жаронкіна (“Язык думает нами”) йде мова про те, як китайські комуністи змогли змінити ідеологічні принципи американських солдатів шляхом причитування і записування тверджень типу “США можуть помилятися”. Це стишило агресію полонених щодо прокомуністичних висловлювань. Американці почали вірити в те, що писали й промовляли, і пішли на співпрацю з ворогом.

Американський вчений Роберт Джей Ліфтон висловив наступну тезу: людина відчуває потребу у відповідності слова і діла. Тому повторення будь-якого висловлювання може формувати будь-які твердження і установки. Висловлення несподівано набуває влади над думками людини.

Подібним чином впливали у 1974 році на дочку американського магната Патрицію Херст, яка стала заручницею симбіоністської Армії Звільнення (терористичної організації, що діяла в США). Через 57 днів після викрадення вона перетворилась із милої дівчини у фанатичну революціонерку. З Патрицією Херст відбулось те саме, що і з американськими солдатами.

Логічною є думка про те, що не людина повною мірою управляє мовою для висловлення своїх думок, а навпаки, скоріше мова формує хід думок, які в свою чергу впливають на вчинки.

Автор названої статті порівнює мову з комп'ютерною програмою, яка потрібна мізкам, як комп'ютеру мова програмування. Мова підвищує КПД мозку в десятки і сотні разів, чим вище рівень, тим краще працює мозок. А це значить, що людина потребує слова для думання, а людина думає завжди. Це означає, що ми ведемо постійну мовленнєву діяльність (приховану, яка ніби передувє інстинктивній реакції людини), яка є повільнішою від реакції тварини на 1 сек. Це наслідок того, що мова “робить паузу” над тим, щоб подумати там, де у тварин спрацьовує інстинкт. Таким чином, мовленнєва обробка інформації у людини іде попереду інстинктивної реакції або разом з нею. Це значить, що мова стала органічною частиною мозку фізично здорової людини.

У зв'язку з цим, цікавим видається висновок Хосе Ортега-і Гассета стосовно ним же придуманого терміну “середня людина”.

Філософ вважає, що організм останньої не пристосований до мислення, що “середня людина” навіть не підозрює, в якій частині тіла побутує думка, але хоче її висловити [5; 65].

В. Жаронкін стверджує, що за людину “думає мова”, що не обов’язково мати свої думки, бо “всі ідеї в готовому вигляді можна почерпнути з мови”.

Підсумовуючи, слід сказати, що такий ракурс характеристики ролі мови у людському суспільстві – царина для філологів. Адже правильна мова забезпечує чіткість мислення, досить реально сприяє позитивному смислово наповненню думок, зумовлює позитивний тип поведінки людини (і навпаки).

Усе сказане вище і засвідчує можливість керованості людиною через мову: її фонетику, лексику, синтаксис. Це і достатньо обґрунтовано підтверджує панівну роль мови у людському суспільстві, яку і визначено ще в Біблії.

### Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. доповнене. – Львів: Літопис, 2001.
2. Бестер-Зигмунд К. Магические слова. – Санкт-Петербург: Питер, 1996.
3. Гаврилов Д., Наповицьш А. Боги славян. Язичество. Традиция. – М.: Реал-бук, 2002.
4. Гайдеггер Мартін. Гальдерін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. доповнене. – Львів: Літопис, 2006.
5. Жаронкін В. Язык думает нами // ПИК. – 2004. – № 8.
6. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1991.
7. Канигін Ю. Шлях аріїв. – К.: Україна, 2002.
8. Потебня О. Думка і мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. доповнене. – Львів: Літопис, 2006.
9. Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. ради чл.-кор. НАМУМ Попович. – Київ: Ірина, 1999.
10. Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка / Под. ред. С.Г. Бархударова. – М.: Просвещение, 1971.



УДК 82.09 (477)

Мельничук О.

## ВИННИЧЕНКІВСЬКІ ВПЛИВИ В ДРАМАТУРГІЇ Я. МАМОНТОВА

*У статті досліджується вплив творчості В. Винниченка на драматургію Я. Мамонтова. Авторка, зіставляючи на концептуальному рівні п'єси В. Винниченка "Великий Молох" та Я. Мамонтова "Веселий Хам", переконливо окреслює спільні мотиви та проблеми в драматургії обох письменників.*

*The article shows how V. Vynnychenko's literary activity influences Ja. Mammontov's dramaturgy. The author compares on the conceptual level V. Vynnychenko's play "The Great Moloch" and Ja. Mammontov's "The Merry Boor", defines confidently common motives and problems in the dramaturgy of both writers.*

“Епоху модернізму в українській драматургії репрезентують і останні п'єси корифеїв, і міфопоетичні поеми Лесі Українки, і експериментально-психологічна драматургія В. Винниченка, і символістські етюди О. Олеся, і неоромантизм С. Черкасенка, і соціальна драма Г. Хоткевича, і історична драма Л. Старицької-Черняхівської, і перші спроби майбутнього авангарду 20-х років – І. Кочерги, Я. Мамонтова. Всі ці різнобарвні явища об'єднує потяг до театрального новаторства...” [1; 369]

Шукаючи нові зображувальні засоби, коригуючи свої ідейні позиції, учасники літературного процесу пильно стежили за доробками як своїх сучасників, так і попередників.

Драматургія XIX – початку XX ст. “внаслідок колоніального становища України, мусила брати на себе тягар політики, філософії та інших гуманітарних наук. Адресована переважно “більшості”, вона в своїй основі була реалістичною – й водночас справно володіла мистецькими нюансами всіх художніх напрямів, що з'являлися в європейській культурі, – від сентименталізму до неоромантизму...” [2; 187] Переконаємось у цьому, аналізуючи творчі доробки вітчизняних митців, зокрема В. Винниченка та Я. Мамонтова.

*Мета статті* – дослідити вплив творчості В. Винниченка на символістську драматургію Я. Мамонтова, зіставляючи на концептуальному рівні окремі їх п’єси, окреслити спільні мотиви та проблеми у творах обох письменників.

На драматургічну творчість Я. Мамонтова, яка розпочалась з 1918 року, значною мірою вплинув і європейський модерн, і український. Його драматичні етюди, п’єси символічного спрямування, суттєво перекликаються з творами В. Винниченка, який, “на відміну від багатьох своїх сучасників, одразу мав виразне обличчя митця особливої філософської спрямованості” [2; 10].

Драматургія Я. Мамонтова багато в чому наслідує традицію В. Винниченка. Так, п’єса “Веселий Хам” (1921) перегукується із “Великим Молохом” (1907). Саме цей твір став джерелом ідейного задуму “Веселого Хама”, де Я. Мамонтов підхопив і продовжив розробку такої моральної ідеї, як “чесність з собою”. Адже “в творах В. Винниченка розгортається психологічний експеримент, спрямований проти дегуманізації суспільства внаслідок пріоритетності ідеї над натурою, принципу над людиною” [1; 376]. Драма “Великий Молох” стала одним із таких творів.

Дія п’єси відбувається на конспіративній квартирі, у якій мешкає молодий лікар Зінько Чупруненко, його брат, сестра та їхня мати Олена Максимівна. Уже два тижні підпільна партійна група готує втечу з в’язниці свого соратника. В той час Зінько, який може їм найбільше у цьому допомогти, бо сам колись сидів у тій в’язниці і “знає всі закутки”, відмовляється “витягувати” Василя, “ризкувати для нього своїм життям” [3; 13], адже вони “вороги особисті”. Зінько не бажає йти проти своєї волі, бо хоче “бути чесним з собою, з своїм ‘я’!” [3; 22]. Його мають судити і виключити з організації за те, “... що він деморалізує других своїм відношенням до своїх обов’язків” [3; 95]. Катря – кохана дівчина Зінька, яка фанатично віддана служінню партії, спершу засуджує його за егоїзм та “інстинкт самця”, але згодом, зрозумівши, виправдовує. І коли довгоочікуваний суд виносить непрогнозований, гуманний вирок, приймаючи пояснення підсудного, Зінько кардинально міняє своє рішення.

Відчувши себе виправданим, він сам прощає Василю і готовий йти заради нього на бойову операцію. Тепер, за його словами, він “став собою”. Але не всі тому радіють. Звичайно, це викликає не-

спокій у матері, Олени Максимівни, яка мріє про зовсім іншу долю для своєї дитини. Ол. Макс.: *“...Тобі треба хворих лічить... Пора за практику братись. Ось ми тебе женим, наймеш собі квартиру, вивісиш табличку: “доктор Чупруненко”...”* [3; 32] І цінності, що вона пропагує, земні та реальні. Ол. Макс.: *“...Зінько, повір мені: нема найвищого обов'язку, як обов'язок перед природою. А природа велить чоловікові плодитись і множитись. Людина мусить жити сем'єю, все може розпастися, і государство ваше, і общество, а сем'я буде жити, бо як не буде сем'ї, не буде й людей. Оце найвищий обов'язок. А через нього ти й не можеш губити себе”* [3; 39].

Інакше на ідейному рівні виписаний образ матері в символістській драматургії Я. Мамонтова. На відміну від матері Зінька, матір Валерія, Любов Павлівна з “Веселого Хама”, готова принести в жертву своєму “великому молоху” життя сина.

Сюжет п'єси будується на тому, що місто готується до революційного повстання, яке стало “не тільки можливим, а навіть неминучим” [4; 215]. На конспіративній квартирі Л. П. Чарновецької активно ведеться підпільна діяльність, від якої відсторонився її син, що був колись “таким щирим революціонером” [4; 212]. Покійний батько-революціонер заповідав виховати його месником за свою кров. Та в певний момент Валерій починає відстоювати принцип “чесності з собою”. Відтак залишає партію і виходить з Центрального Комітету. Валерій: *“...Тепер ця робота – важкий тягар для мене! І я не хочу визволяти других своїм поневоленням!”* [4; 224]

У той час він поринає у творчість і пише символічну поезію на відомий біблійський сюжет про Ноя і трьох його синів, які “символізують три основні сили людського життя. Хам – це мистецький, або гедоністичний початок у нашому житті, другий син – початок моральний, або аскетичний, а третій – діловий, або побутовий, чи там філістерський...” [4; 239]. Себе ж Валерій асоціює з Хамом. Це слугує ніби поясненням або виправданням його власної життєвої позиції, хоча потім цей витвір ніби проектується на життя самого автора.

У день революційного виступу, коли матір, Ніна, яка нестямно кохає Валерія, і всі колишні товариші по партії йдуть на барикади, він залишається вдома. Та після внутрішнього двобою, під час народного повстання до Валерія приходить прозріння. Стежачи з ві-

кна за тим, як “голорукий натовп” у сутичці з озброєним королівським ескадроном почав відступати, він несамовито закликає всіх: “Вперед! На барикади!” [4; 254]. Цим прирікає себе на смерть. І стають пророчими, незадовго сказані, слова матері: *“Можє, того й передчувалося мені весь час, коли ти відступився від нас, що десь-то, на самій межі, ми все таки зійдемося і лишимося там навіки...”* [4; 247]

У фіналі цього твору слова матері, як зазначалось вище, стають пророчими: у Валерію прокинувся той запал, що веде на барикади і він, одержимий ним, гине. В Зінька теж прокидається такий запал, і він іде на бойову операцію, але чи повернеться? Очевидно і тут стануть пророчими слова матері, але зовсім в іншому контексті. Ол. Макс.: *“...Иди... Иди, Молох таки пожре тебе...// Не прийдеш ти...”* [3; 105]

Цікава тенденція, властива драматургії В. Винниченка, про яку уже говорилося, а саме те, що він виводить у центр подій сильну особистість – жінку, певним чином, не минула і п’єси “Великий Молох”. Це, безперечно, прочитується у створенні образу Катрі, хоча тут це образ другого плану, але виписаний він досить яскраво, і на його тлі образ Зінька виглядає невиразно і навіть якось дрібно.

У творах же Я. Мамонтова, образ сильної жінки, як правило, виписаний другим планом, тому не затіняє головного героя, а навпаки увиразнює його. У “Веселому Хамі” це, уже згадуваний, образ матері, що за своїм ідейним навантаженням перекликається дещо з образом Катрі В. Винниченка. Це прочитується на рівні текстуальному. Взагалі образ жінки нової, революційної формації був ознакою усієї тогочасної драматургії.

Цікаво відзначити, що в обох творах фігурує славнозвісний любовний трикутник: Ніна – Валерій – Лю Фрей (“Веселий Хам”), Леся – Зінько – Катря (“Великий Молох”). Можна припустити, що Леся і Катря, дві непримиримі протилежності, є уособленням роздвоєної душі Зінька. Перемагає з них та, що домінує. Подібний прийом зустрічається і в трагедії “Про що тирса шелестіла” (1916) С. Черкасенка. Адже “...живі особи в п’єсі, – як писав сам драматург, – взято автором не для популяризації їх зі сцени, а – як живі символи до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини – ви-

раз тих початків...)” [5; 25] На початку ХХ ст. привертав до себе увагу новий метод в техніці психологічної драми, який не міг не зацікавити В. Винниченка.

Що ж стосується “Веселого Хама” Я. Мамонтова, то тут прямими прообразами Ніни, Валерія та Лю Фрей, безперечно, стали образи Лесі, Зінька та Катрі В. Винниченка. Відтак знайшли своє віддзеркалення в Ніні та Лю Фрей образи Лесі та Катрі. Адже при порівнянні їх спільність вражає.

В. Винниченко досить виразно протиставляє своїх героїнь за принципом “інь” / “янь”. В одній (Катрі) уособлює чоловіче начало, наділивши її рішучістю, відвагою, прагненням “світ перестроїти”, в другій (Лесі) уособлює начало жіноче, з сутністю самиці.

Катря (про Лесю): “...Хіба вона не самочка?.. Хіба вона має щонебудь більше в житті, як кохати, кохатися, вийти заміж, звити кубелечко і вмерти?” [3; 23]

Зінько (про Катрю): “...Замість серця якийсь механічний апарат! //... ради того, щоб доказати свою силу, готова і собі, і другому вирвати серце, розтовкти його, розтерти на порошок і з геройським видом здуть з долоні. Це зветься “обов’язок”... Фу! Нема нічого поганишого, як жєницина з обов’язком!” [3; 27]

Відповідно ці начала проявляються в Зінька. То прокидається “інстинкт самця” – інстинкт свого “я”, то виривається вищий інстинкт:

*Катря. Скажи мені прямо: вона дуже тобі подобається?*

*Зінько. Да, іноді дуже подобається... особливо, як вернешся з цих наших справ, злий, стомлений, морально грязний, буває страшенно приємно говорити з нею, дивитись навіть на неї... Вона органічно добра й тиха. Як на хутір з шумного города, ідеши до неї з наших... зібрань.*

*Катря. Не треба ні думать, ні боротись...*

*Зінько. ...Я іноді думав... Хороша вона, а часом скучно буває... Хочеться цього шумного, великого, дужого... Руху хочеться, крику, сміху, плачу... З хутора хочеться в город, в шумний, неспокійний, заклопотаний, жорстокий... Тоді тебе мені хочеться [3; 24].*

У цьому двобої остаточну перемогу отримує “Катря”. У такий спосіб автор вирішує внутрішній конфлікт Зінька.

*Зінько. “...краще...померти в гармонії з собою, ніж жити роз-*

*риваючись... Тепер же у мене сили є... Мамо, я дужий тепер! Я став собою!/(до Лесі) Лесю!.. Ну, значить, прощайте... прощайте Лесю... (Леся мовчки схилиє голову.) Ну, і буде! Ходім, Катре [3; 105].*

Я. Мамонтов також протиставляє своїх героїнь, але за принципом тілесне / духовне. При цьому Ніну теж наділяє рисами самиці:

*Сергій (до Ніни): “Я думаю, що твій революційний запал і починається й кінчається разом із твоїм... “Валерійним запалом”... Я не раз тобі казав: ти надто жінка і все, що ти робиш і чим живеш, має свій початок і кінець у тому, кого ти кохаєш” [4; 228].*

Лю Фрей, як уже зазначалось вище, уособлює начало творче, духовне.

Внутрішній конфлікт Валерія Я. Мамонтов вирішує, примиривши ці два начала, хоча, на перший погляд, очевидна перемога “Лю Фрей”. Але насправді переможених і переможців тут немає. І в фіналі вони ніби злились воедино, як дух і плоть. Валерій “по-мер в гармонії з собою”. Красномовною є кінцева ремарка автора: (Ніна) “...пригортає до себе Лю і ніжно-ніжно цілує її. І так обидві застигають над трупом безмовною, скорботною групою...” [4; 254].

Що стосується образу Зінька, то, очевидно саме він, був взятий Я. Мамонтовим за основу у створенні образу головного героя “Веселого Хама” – Валерія, а ще, за нашим припущенням, можливо... і постать самого В. Винниченка. Адже не даремно за родом заняття Валерій – письменник.

Володимир Кирилович Винниченко відзначався бунтівливим духом революціонера в житті і революціонера в творчості. Та разом з тим, будучи тонким психологом і спостережливим письменником, “він вловлює настрої мас, підмічає частковості, з яких виростають емоційні узагальнення, які захоплюють його настрої в лещата розчарувань і безперспективності розвитку революції” [6; 9]. Тому, на певному етапі письменник у пошуках ідейно-естетичного “еквівалента” важливого для його морально-етичного кодексу принципу “чесність з собою” [6; 8].

Відомий запис у “Щоденнику” датований 15 липня 1920 року: “Нехай український обиватель говорить і думає, що йому хочеться, я їду за кордон, обтрюсюю з себе всякий порошок політики, об-

*городжуюсь книжками й поринаю в своє справжнє, єдине діло – літературу... Тут у соціалістичній советській Росії я ховаю свою 18-літню соціалістичну політичну діяльність. Я їду як письменник, а як політик я всією душею хочу померти” [6; 8].*

Чи не подібно “захотів померти”, як революціонер, а поринути тільки в літературу і Валерій Я. Мамонтова?

*Валерій: “... Я не можу й не хочу неволити себе партійною роботою! //... Доки я почував себе на цій роботі вільним будівничим нового життя, я був із вами!.. //... Але я не хочу бухати молотом в той час, коли в моїй душі – музика зоряних просторів! Не хочу, хоч би цього і вимагав мій громадянський обов’язок!” [4; 224]*

Героїня драми “Веселий Хам” – Ніна в одній із реплік каже, що “без автобіографічних моментів зовсім не можна з’ясувати багатьох творів!” [4; 228]. І вона має рацію щодо новоствореної символічної поезії Валерія. Але цю ж фразу, певною мірою, можна віднести і до драми “Великий Молох”, у якій відобразився пошук “ідейно-естетичного “еквівалента”” самого автора, втілений у створених ним образах, зокрема в образі Зінька.

*Зінько: “...Я...хочу жити повно, широко... Я хочу ч е с н о жити! Розумієте, що значить: ч е с н о. Я хочу мати перед собою раз-у-раз, кожну хвилину, кожний мент ціль життя, і не яку-небудь ціль, а таку, яка-б притягувала, усмоктувала в себе кожну мою думку, кожний рух моєї душі й тіла. Я хочу чути, що я – живу і ч е с н о живу, що я не тільки корюся сліпому інстинкту життя, а сам творю життя, сам своїм “я” утверджую його, сам суну його вперед... [3; 44].*

Що ж стосується “автобіографічних моментів” у символічному творі Валерія, то він їх пояснює сам, уособивши себе з Хамом – сином Ноя, керуючись власним морально-етичним принципом “чесності з собою”.

Виписавши свого героя – Валерія, так би мовити, “колегою”, Я. Мамонтов використовує своєрідний прийом: “символічний твір у символічному творі”.

Доречно буде відзначити, що у цій драмі автор уперше порушує тему релігії, послуговуючись текстом Біблії, але трактує його під своїм кутом зору. Адже важливим є те, що, за біблійським переказом, Хам осквернив і себе, і батька тим, що побачив його ого-



лену плоть, крім того ще й братів до цього спокушав. Звернімося до тексту.

*“...І зачав був Ной, муж землі, садити виноград. І пив він вино та й упився, й обнажився в середині свого намету. І побачив Хам, батько Ханаанів, наготу батька свого, та й розказав обом браттям своїм на дворі. Узяли тоді Сим та Яфет одежину, і поклали обидва на плечі свої, і позадкували, та й прикрили наготу батька свого. Вони **відвернули дозад**у обличчя свої, і не бачили наготи батька свого. А Ной витверезився від свого вина, і довідався, що йому був учинив його син наймолодший...” [7; 1 М; 9, 20 – 24 ].* Після того Ной прокляв нащадків Хамових, а Сима та Яфета благословив. Отже, Хам не просто сміявся собі з Ноя. На нашу думку, Я. Мамонтов знав це, але все ж таки адаптував цей сюжет для свого творчого рішення.

Валерій уособлює себе з Хамом. Але, якщо Хам, за трактуванням Я. Мамонтова, сміється з батька, то з кого тоді власне сміється Валерій?

*Валерій: “...Ви кажете мені про мільйони поневолених і про громадянський обов’язок перед ними... Але що робити тим, ... кого він душить і нищить у його творчих стихіях? Кому він не дає можливості бути самим собою? Що таким робити? Засудити себе на самозагин?.. Таким натурам лишається тільки одно: бути “веселими хамами!” Так ми й робимо! Але це значить засудити себе на прокльони Ноя, цебто на громадський глум, на самотність, може навіть на загин!...” [4; 242].*

Очевидною у п’єсі Я. Мамонтова є “розробка певної моральної ідеї, яка йде врозбій із усталеними нормами життя та оволодіває героєм настільки, що робить його ідейним фанатиком...” [1; 376]. Це є ознакою і п’єси В. Винниченка. Фанатична ідея персонажа в цих творах, про що вже говорилося вище, відома як “чесність з собою”. “Це спроба поєднати життя за розумом, за ідеєю – та життя за логікою тіла. Але життя за ідеєю героїв... призводить до бюрократизації людської особистості. Тому й “чесність з собою”, як органічна теорія моралі, хоча й заперечує ідею соціальної обумовленості життя, теж є тільки розумовою, фанатичною ідеєю” [1; 377]. І, як слушно підмітив герой “Великого Молоха” Остап, – “... Всі проповіді, що вистрибували з голови людей, а не з нутра жит-



тя, тільки шкодили людям...” [3; 38]

В. Винниченко моделює внутрішній конфлікт Зінька навколо однієї із заповідей, а саме: *“люби ближнього свого, як самого себе”*.

Зінько: *“Василь – мій особистий ворог, я Василя не виношу... І через це я не можу, не маю сили виконати свій... обов’язок //... Мені хочеться в глотку йому вчепитися руками, а я їх буду протягувати, щоб він тікав... Я мушу грати роль якогось християнського праведника, що підставляє ліву щоку, як його луплять у праву. З якої речі? Не хочу!”* [3; 94].

А зумовлює вирішення внутрішнього конфлікту героя одна із чеснот християнської моралі, а саме – прощення. Адже, відчувши на собі його силу, Зінько сам стає здатним прощати:

Зінько: *“...Суд призначив, що я мав право відмовитись...// Ах, як добре!.. Я навіть не почуваю нічого неприємного до Василя... Аж дивно мені!.. Йй-богу, правда... Не знаю, що таке... От думаю про нього... ну, от... нема нічого... Якось наче вигоріло все...”* [3; 103]

В основі ж внутрішнього конфлікту головного героя Я. Мамонтова – Валерія теж простежується одна із заповідей: *“шануй батька твого і матір твою”*. Знаковим є те, що проводиться вона у творі двома паралельними лініями: Хам – Ной / Валерій – Батько. А вирішення цього конфлікту досягається теж певною мірою спочатку завдяки, так би мовити, прощенню з боку матері, що змінила свій гнів на милість після того, як *“прокляла свого єдиного сина”* [4; 226] за відступництво, бо через нього не виконала заповіту чоловіка, та Ніни, яку Валерій більше не кохає. Вони прийшли попроситися з ним перед тим, як іти на барикади. Так само і в п’єсі В. Винниченка Катря з однопартійцями теж прийшла до Зінька на судове засідання, яке закінчиться виправданням *“підсудного”*, саме перед тим, як виступити на бойову операцію. Тому не може не привернути увагу схожість передфінальної сцени *“прощення”* у двох творах, які розглядаємо. Але якщо у *“Великому Молосі”* в третьому розділі вона є вирішальною, ключовою, то у *“Веселому Хамі”* подібна сцена допоміжна, нею тільки розпочинається третій акт.

Варта уваги і передфінальна сцена Лю Фрей і Валерія, хоча на перший погляд це звичайний діалог, але саме він став вирішальним поштовхом до прозріння. Взагалі, як слушно підмітив Й. Кисельов: *“Впадає в око певна “розмовність” п’єси”* Я. Мамонтова, та

при цьому “драматург не тільки передає словесні сутички героїв, а й детально досліджує внутрішній стан людей...” [8; 54]. Якщо ж, за нашим припущенням, Лю Фрей, як “живий символ”, є уособленням другої половини душі Валерія, то у цій сутичці вона перемагає, її переконання стають визначальними.

Лю: “...Є щось більше за мистецтво, за філософію, за творчість: це мабуть життя людини, як воно єсть!” [4; 252]

Відтак набуває прозорого підтексту і наступна репліка Лю Фрей: “А ми сиділи в сутінках!” [4; 253]. То ж чи не натяк це на прозріння, яке відбулось?

Закінчується п’єса досить красномовною ремаркою автора: (Ніна) “Довго дивиться на труп. Потім підходить до батькового портрета, знімає з нього терновий вінок і, ставши на коліна, кладе цей вінок на труп Валерія... А за вікном у цей час знов починається “Інтернаціонал” і наближається ще більш грізний, могутий, непоборимий” [4; 254]. Тут автор увиразнює значення тернового вінка. За біблійними переказами, це символ страждання та мученицької смерті Ісуса за гріхи людства.

“От тоді взяв Ісуса Пилат, та й звелів збичувати Його. Вояки ж, спілвши з **терну вінка**, Йому поклали на голову, та багрянцю наділи на Нього, і приступали до Нього й казали: “Радій, Царю Юдейський!” І били по щоках Його...” [7; Ів. 19, 1 – 3].

У творі ж Я. Мамонтова терновий вінок – це знак страждання та мученицької смерті батька, знак спокути Валерія за відступництво, а ще, можливо, це знак усієї революційної катастрофи, адже “ціна крові – непомірно важка ціна за здійснення будь-якої ідеї” [1; 389]. А велика ідея, за В. Винниченком, – це Великий Молох, що потребує людських жертв.

Як бачимо, зі сказаного вище, драма Я. Мамонтова “Веселий Хам” є більшою мірою наслідувальною, а драма В.Винниченка “Великий Молох”, послугувала не тільки прикладом використання прийому “живого символу”, а стала і джерелом ідейного задуму. Нагадаємо, що між написанням драматургами цих п’єс став період часом в 14 років, за які певних змін зазнав літературний процес, серед складових котрого була і символістська драма.

Слушною є думка науковців про те, що “теми і сюжети деяких своїх п’єс він бере не безпосередньо з життя, а з літературних дже-

рел” [8; 46]. Можливо через це в “Веселому Хамі” автору не зовсім вдалось позбутися певної схематичності, а відтак досягнути композиційної чіткості та драматичної стрункості. Крім того варто зважати і на те, що п’єсою починався новий етап у творчості письменника, який визначали здебільшого твори революційного спрямування. Так чи інакше, а закиди дослідників про те, що “проекція” сучасної Я. Мамонтову доби не знайшла переконливих поетичних узагальнень в образах п’єси. Її герої, так само як і її ситуації, досить умовні...” [8; 64] спіткали чи не всю символістську драматургію Якова Андрійовича, хоча не применшили її значення.

### Література

1. Свербілова Т. Драматургія // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1. – К.: Либідь, 1998. – С. 368-390.
2. Мороз Л. 3. Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: Наукова думка, 1994. – 256 с.
3. Винниченко В. Драматичні твори. – Х. – К.: Рух, 1926. – Т. 10. – 202 с.
4. Мамонтов Я. “Веселий Хам”. Драма в 3-х актах. // Криловець А. О. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 209-254.
5. Мишанич Олекса. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // Черкасенко С. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 5-42.
6. Жулинський М. Г. Володимир Винниченко: поворот на Україну // Винниченко В. К. Вибрані п’єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 3-14.
7. Біблія: United Bible Societies, 1992. – 50М – V053(K). – 296 с.
8. Кисельов Й. М. Майстри театральної літератури. Яків Мамонтов. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 44-90.

УДК 82-1:929.6

Миненко Ю.

## БАРОКОВА СИМВОЛІКА ГЕРАЛЬДИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

*У статті розглядаються питання про барокові особливості явища української геральдичної поезії кінця XVI – XVII ст. Значну увагу приділено використанню символів у ній та їх значенню, що стало головним художнім засобом для вираження цнот шляхтича чи його роду.*

*In the article there is considered the question about particularities of baroque's phenomenon of Ukrainian heraldic poetry in the end of XVI – XVII centuries. Virtues of nobleman or his family mainly were expressed by means of using the symbols and their meaning.*

Загалом проблемам українських творів епохи бароко у вітчизняному літературознавстві присвячено чимало праць. Проте багатство барокової спадщини є воістину невичерпним, знову і знову привертаючи увагу дослідників. Нам би хотілося у цій статті торкнутися корпусу емблематичних текстів згаданої епохи, зокрема геральдичної поезії.

Загалом посилена увага до алегорій, емблематики і символіки є суто бароковою рисою. Як зазначає Д. Наливайко, “посилений інтерес літератури бароко до емблематики витікає із властивого їй прагнення до наочності, причому не тільки до наочності візуальної, а й тієї, що призначалася для внутрішнього, “духовного зору” [4]. Суть емблематичної літератури полягала в предметній реалізації вторинних (переносних) значень, у прагненні представити абстрактні уявлення і поняття в зримій, предметно-наочній формі. Так виявляла себе характерна для бароко “алегоризуюча свідомість”, яка всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, особливо ж між сферою абстрактного та наочно-предметного.

На відміну від звичайної емблематичної поезії (гравюра й епіграма до неї) геральдичні вірші за гравюру мали герби певного

роду, символічне тлумачення яких дозволяло автору показати всі чесноти і достоїнства власників гербів.

Попри досить широку увагу до цих текстів, дослідники по-різному визначають генезу і жанр геральдичної поезії. Так, Д. Чижевський, наголошуючи на здебільшого духовному характері нашої літератури як на особливій характеристиці українського бароко, виділяв “гербовну поезію як галузь світської емблематичної поезії”. “Це – вірші до гербів тих осіб, міст та вельможних родів, якими так часто прикрашені українські стародруки [8]. Чижевський наголошує, що незважаючи на таку класифікацію, “гербові вірші мають на Україні значно старшу традицію, аніж звичайні емблематичні. Герби яко емблеми зустріваємо вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв’язати вивчення гербів з емблемами знайдемо на Заході з самих початків геральдики” [8].

Ці висновки в польському літературознавстві були продовжені Я. Пельцом. Відомий польський науковець виводить генезу емблеми як такої, якій властива метафоричність, бачення світу крізь призму прихованих речей, саме з середньовічної геральдики, що підтверджує давнє походження геральдичних текстів. Емблема за Янушем Пельцом постає на стику пластичного мистецтва і мистецтва слова, це власне втілення рівноваги семантики образу і семантики слова [9].

Цілком суголосні думкам Д. Чижевського паралелі знаходимо і в Л. Ушкалова. “Українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну. Виникнувши ще в другій половині XVI століття, геральдична поезія набуває в Україні особливого розмаху якраз під добу бароко” [7].

Дещо інакше визначав жанр геральдичної поезії В. Кречотень. При розгляді жанрових форм тодішньої поезії він враховує позалітературне, прикладне, етикетне призначення віршових творів, і відповідно “форми їх реалізації, публікації, доведення до сприймача, так би мовити, форми їх провадження”. “Геральдичні епіграми загалом є звичайним для XVII ст. елементом прикнижного реквізиту. Це – різновид емблематичних віршів. Як і кожна емблема,

геральдична композиція має три частини: заголовок, малюнок і пояснювальну епіграму. У геральдичних емблемах та малюнках зображено герби аристократичних родів, конкретних представників цих родів, міст, установ. Заголовки, як правило, вказують, кому герб належить. Епіграма коментує герб, даючи панегіричну характеристику його носію в подяку за допомогу при створенні книжки... Зміст епіграми зводиться до панегіричного оспівування чеснот гербоносія через перелік чи тлумачення атрибутів герба” [3]. Геральдичні епіграми були здебільшого анонімні, але в їх авторстві не важко запідозрити діячів, причетних до появи відповідних видань. Крекотень же опублікував і найбільш повне в новий час зібрання геральдичних текстів.

З даної характеристики жанру геральдичної поезії можемо зробити висновок про її синтетичний характер: вона є емблематичною за формою і панегіричною за змістом. Так, в емблемі поєднуються графічний образ, ритмомелодійний малюнок, епіграф та прозовий текст. Це візуалізує, театралізує мистецтво бароко, створюється власний художній світ тексту. В одне естетичне ціле поєднуються текст і зовнішня зорова форма, тож твори такого жанрового різновиду давньої української поезії можна кваліфікувати як “зриму метафору”, в якій слово і зображення вступають у складні взаємодії.

Геральдична поезія була широко розповсюдженою у тогочасній Україні, поява таких текстів була зумовлена насамперед прагматичними причинами, адже кінець XVII ст. був часом, коли козацька старшина дала собі нову “едицію” українського шляхетства. “Ознакою належності до шляхетського стану вважався герб, яким стверджувались клейноди, здобуті, як правило, подвигами на полі бою. Відомо, що військові геральдичні елементи зображувалися на європейській зброї з XII ст., а лицарські герби з’явилися в XIV столітті. Культ клейноду старанно передавала хронікарська традиція, натомість його символіка слугувала за живильне джерело для синтетичного жанру геральдичної поезії” [5].

Як свідчать історики, в Україні, де рідко який стародрук виходив без віршів на герб, панувала справжня “гербоманія”. Проте, на жаль, не маємо відомостей про надрукування українського гербовника в київській або чернігівській друкарні. Ймовірно, такі книги друкувалися для потреб шляхетських родів Гетьманської

України, проте виходили вони мізерними накладками й у бурхливі часи не мали шансів зберегтися. Потреба у цих виданнях також задовольнялася подібними гербовниками, масово друкованими в Речі Посполитій, до яких вписувалися клейноди українського і білоруського знатних родів [5].

Поклала початок української друкованої геральдичної поезії “Похвала на герб князів Острозьких” (1581) Герасима Смотрицького, вміщена в “Острозькій Біблії”. Прикметно, що цей вірш вважається і найраннішим зразком українського книжного віршування, тобто першою поезією українською мовою.

За завдання українська геральдична поезія ставила насамперед витлумачення усього, що ми бачимо на гербі (“клейноді”), як емблему певних чеснот тієї особи, якій присвячено видання та вірш або ж усього роду цієї особи. На початку розвитку української геральдичної поезії зустрічаємо здебільшого досить загальні та постійні формули (приміром, постійна рима “клейноти-цноти”). З часом традиційного змісту стає замало. До того ж в українських гербах досить частими є доволі складні й мало зрозумілі геометричні фігури: відштовхуючись від них, фантазія автора віршів має змогу подати неочікуване, інколи сенсаційне тлумачення. Загалом така довільність у трактуванні автором емблеми вірша є прикметною особливістю геральдичної поезії.

На відміну від звичайних зразків емблематичної поезії, клейнод у геральдичній поезії обов’язково має хоч би згадуватись, власне, це є основа такого вірша. Часто зустрічаємо у геральдичних поезіях “додатки” до самого тлумачення герба – побажання особі, місту або роду, яким присвячені вірші, всього найкращого в цьому та майбутньому житті.

Не всі вірші з академічного видання, упорядкованого В. Кречетом, мають зображення герба, описаного в тексті, не завжди до нас доходила графічна частина твору, проте те, що дійшло, подає нам дуже цікаві приклади. Як от, приміром вірш “На старожитный герб их милостей панов Проскуров-Суцанских”:

*Старожитный Проскуров-Суцанских дом в бою  
Отважным завше славный и славный в покою.  
Приличне ся клейнотом таким выхваляет,  
Котрый и стрѣлу з земли, и крест з неба маєт.*

*Бо мужство и побожность тут гнѣздо увили;  
Бы ими Суцанскіи завше ся цитили (пишалися – Ю.М.)  
Щитаться: юж и небо их цноту познало,  
Тым же гербом своего стрѣлца даровало.  
О найщасливіиший доме, з такого приміоту:  
И зодіак ся тѣшит з Суцанских клейноту.*

На гербі роду у пишному обрамленні зображена стріла, посередині перехрещена, що утворює таким чином хрест. З правого боку хреста донизу відходить витончений завиток, що символізує гніздо.

Хрест є чи не найпоширенішим символом в українській геральдичній поезії, адже цей знак за герб взяв сам Христос у кривавій потребі. Відповідно цей символ означав втілення найбільших чеснот. Був він, звісно, і своєрідним оберегом, захисником, свідченням того, що нічого цьому роду не загрожує.

Стріла ж здавна означала проникнення світла і любові, як людської, так і божественної. Графічно стріла представляє енергію, цілеспрямований порядок та подолання простору [2]. У даному вірші стріла, на відміну від хреста, який символізує підтримку небесних сил, означає ще й зв'язок із земним, рід Проскуров-Суцанских перебуває, отже, у повній гармонії (“Котрый и стрѣлу з земли, и крест з неба має”).

Великого поширення серед авторів геральдичних текстів набув і символ гнізда, яке утворене тут з “мужності і побожності”. Однак тут доцільніше, очевидно, говорити про образ, а не про символ. Загалом питання про співвідношення між двома цими термінами є доволі складним. У геральдичній поезії гніздо було швидше просто красивою метафорою, аніж символом з якимось більш-менш чітким значенням.

При такому методологічному підході до аналізу цих текстів слід пам'ятати, що особливістю геральдичних віршів було відносно вільне тлумачення символіки шляхетських “клейнодів”: сонць, зірок, місяців, корон, хрестів, мечів, стріл, списів тощо. У гербах вони зазвичай засвідчували позитивні якості їх власників, що цілком відповідає панегіричному змісту тексту. Серед усіх можливих найчастіше малося на увазі те значення символу, яке він набув у християнстві, що пояснюється загалом переважно духовним спря-



муванням усього українського літературного бароко.

Частими в аналізованих поезіях є і образи античної міфології, імена яких нерідко зазнавали перекручень (“Антіох”, “Юно”, “Апольіо”, “Харитес”). Така міфологічність, очевидно, мала свідчити про давнє коріння і вагомість оспівуваної постаті та її героїчних справ. Особливої популярності набув символ Марса, Марсової справи. У символіці Марс є вічним втіленням необхідності кровопролиття, що проявляється у всіх законах космосу. Саме цьому богу поклонялися римські землероби для отримання багатого врожаю. Атрибутом Марса завжди була зброя, найчастіше меч [6]. Саме бойову славу власника герба і підкреслювала в геральдичній поезії згадка про Марса, як от, приміром, у вірші на клейнот княжат Корибутов-Вишневецьких:

*Тут єст Луна, ту Кресты, ту Марсова справа:  
О значна савроматов з Вышневецких слава!*

Для підсилення героїчної величі Вишневецьких тут маємо згадку про популярний у добу бароко савроматський (сарматський) міф, згідно з яким Сарматія (сармати за часів античності мешкали у Північному Причорномор’ї) усталено розглядалася як попередниця Речі Посполитої. Таким чином сарматизм в Україні був своєрідним запереченням православною традицією церковної унії.

Ще одним популярним зображенням був символ вола (або ж буйвола). Загалом віл є однозначно позитивним символом. У Греції і Римі віл був атрибутом землеробства і закладання основ. У християнстві віл втілював самопожертву Ісуса Христа, це також емблема святого Луки і духовенства загалом. Віл втілює дух терпіння, покірності і самопожертви. Тож не дивно, що епіграма “На старожитный герб их милостей панов Могилов” використовує саме цей символ:

*Дом Могилов назвати могу зодіаком,  
Кгда ся звѣриним щитит ов БаволѢм знаком,  
Назову и небом той дом, кгда ся звѣздою,  
Приздобляет веспол (разом – Ю.М.) солнцем и луною,  
Там на рогах БаволѢх сияет корона,  
Бо там церкви єст слава, честь и оборона.*

Дім панів Могил автор оцінює так високо, що готовий назвати його небом – символом вищості, владних повноважень, духовного просвітлення і вознесіння.

Символи місяця, зірок і сонця теж часто зустрічаються в геральдичних текстах. Навряд чи їх значення між собою дуже відрізнялося, вони використовувалися як джерела світла, символи життєвої сили, пристрасті, хоробрості, також підкреслювали знання та інтелект шляхтича. Сонце є джерелом вищих цінностей, а також емблемою величі та блиску.

У цьому ж контексті слід згадати і про символіку корони, знак якої широко використовувався як ознака підкреслення високого становища, обраності, знак влади. У християнстві ж корона символізувала духовне просвітлення і вічне життя. Дотичною до цього значення була і метафора вінця:

*ВЪнец кос и цнот вЪнец пастырскій вЪнчаєт  
Третій вЪчности вЪнец в небЪ пастыр маєт.*

(“На старожитный и славный герб их милостей панов Желиборских”)

Дослідники відзначають, що коли на початках гербового віршування ми зустрічаємо найчастіше традиційні формули, то пізніше вже неможливо було просто переписувати чи переспівувати ті самі вірші по відношенню до іншої особи. У своєму прагненні до оригінальності автори вдавалися до дуже несподіваних стилістичних засобів. Як от прийом риторичних запитань у вірші на клейнот Святополків-Четвертинських:

*Кто інфулу княжачую дал той то Погони?  
Она ли Четвертинским? Чили теж єй они?  
Єсли небесный жолнЪр тот строй принесл з неба?  
З небес даров Четвертенсци, годны, вЪдат треба,  
Они в заснуг в отчизнЪ бы короновили;  
Значніє снатъ заслуги, кгда, інфулу взяли.*

Засобом увиразнення епітетів у геральдичній поезії стало й активне використання кольористики. Окрім вже традиційного золотого кольору (а герби шляхетних родів та їх власники не могли характеризуватися інакше, як “луносвітлий”, “ясне освенцоні”,

“пресвітлі” тощо), ознакою шляхетності був також пурпуровий колір. Поле битви героя з ворогами нерідко називалося червоним, він вказував не лише на криваву битву, а й був алюзією на розп’яття Ісуса Христа.

*Врагов церкви отчизны косы подтынают,  
Вовчки волками ся враги называют.  
Для того косы тьи сут в червоном полю  
Обляно кровю врагов громячи сваволю.*

(“На старожитный клейнот их милостей панов Желиборских”)

Вовк, втілюючи жорстокість і лукавість, є символом злого начала (у християнстві диявола і ересі), тож не дивно, що саме в образі вовка автори геральдичних віршів зображували ворогів православної церкви, яких зацний лицар підтинає косою, перемагаючи їх сваволю.

З часом, очевидно, геральдична поезія стала настільки поширено, що перетворилася на певну моду. Тож автор цієї анонімної епіграми не знайшов нічого оригінальнішого, як, використавши прийом протиставлення, антитези, висловитися цілком просто:

*Обыкоша издавна люде именити  
Различныя печати в родѣх своїх мѣти.  
Кто звѣром, кто птенцем дом свой печатлѣет,  
Кто мечем, кто стрѣлою, кто солнцем свѣтлѣет,  
А Лазар Баранович сим славится словом:  
“Не хвалюся”, точію (тільки) о крестѣ Христовом.*

Написані геральдичні поезії були, як правило, 13-складовим розміром.

Отже, геральдичною прийнято називати один з родів емблематичної поезії, яка водночас мала панегіричний зміст і була присвячена гербовим знакам знатних родів. Одним з головних поетичних засобів вираження чеснот героя була багата символіка, що цілком відповідало духу епохи бароко. Однак вже з першої половини XVIII століття цей оригінальний поетичний жанр починає занепадати, що, очевидно, пов’язано з поступовою втратою Україною державності і відповідно занепадом шляхетської традиції.

## Література

1. Геральдичні вірші // Українська поезія. Середина XVII ст. – К., 1992. – С. 49-61.
2. Керлот Хуан Едуардо Словар символів. – М., 1994. – 608 с.
3. Кречотень В.І. Українська книжна поезія середини XVII ст. // Українська поезія. Середина XVII ст. – К., 1992. – С. 5-23.
4. Наливайко Д. Українське літературне бароко в європейському контексті // Українське літературне бароко. – К., 1987. – С. 66.
5. Радишевський Р.П., Свербигуз В.Б. Шляхетські цноти гетьмана Мазери // Радишевський Р.П., Свербигуз В.Б. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2006. – С. 175.
6. Тресиддер Дж. Словар символів / Пер. С англ. С. Палько. – М., 1999. – 448 с.
7. Ушкалов Л. В. Ідеї та форми української барокової поезії // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К., 2006. – С. 20-66.
8. Чижевський Д. Українське літературне бароко. – К., 2003. – С. 189-243.
9. Janusz Pelc, *Obraz-słowo-znak*. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1973. – 280 S.

УДК 82.09

Пастух Х.

## НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ЯК СИСТЕМА У РОМАНІ ЕМІЛІ БРОНТЕ “БУРЕВЕРХИ”

*У статті проаналізовано складну наративну систему, у якій множинність нараторів зумовлює множинність точок зору – поглядів та контрверсійних оцінок, що сприяє стереометричності зображення й утворює відкриту форму роману, яка дає можливість залучення читача до інтерпретації неодномірних подій і характерів, а також складних взаємовідносин між персонажами. В аналізованому романі застосовано різні форми психологічного аналізу (самохарактеристики героїв, спостереження над зовнішнім виявом емоцій, дискурс сповіді, елементи потоку підсвідомості тощо). У композиції тексту важливу роль відіграє прийом хронологічної та асоціативної ретроспекції.*

*The Article analyzes a difficult narrative system in which plurality of the narrators causes plurality of the points of view – opinions and controversive estimations that helps to create stereometry of depiction and the open form of the novel. It gives opportunity for the reader to join the interpretation of versatile events and characters and also difficult relations among heroes. Various forms of psychological analysis are used in the analyzed novel (self-characteristics of the personages, observation of the outer display of emotions, discourse of confession, elements of stream of consciousness etc.). The device of chronological and associative retrospection plays an important part in the composition of the text.*

Рід, жанр, напрям, нарація – спосіб існування літературного твору. Та якщо перші три категорії є своєрідними теоретичними надбудовами над текстом, то третя – “видимий” текст, своєрідна стенограма вербального дискурсу, який включає в себе спосіб організації твору як цілісної структури. Наратор дає теж оцінку зображеним явищам, а також самохарактеризується як образ і “будує”

образи інших персонажів. “Автор і наратор, – пише М.Легкий, – виконують роль головних креативних сил у формуванні художнього світу твору” [4, с. 13]. До цього назагал правильного твердження слід зробити уточнення: не можна автора і наратора ставити на один рівень, – головною креативною силою безумовно є автор, який (конкретизований чи ілюзорно прихований) діє через медіум, що ним є наратор. Усвідомлення поліфункціональності нарації зумовило виділення наратології як окремої дисципліни – теорії художнього викладу [2, с. 68-72]. Наратологія теж виконує методологічну функцію (наративний підхід при інтерпретації тексту).

Скомплікованість структури твору, що постав як синтез різних напрямів і поетик, поліфонічність його проблематики зумовлює систему взаємодії різних наративних прийомів.

“Буреверхи” Емілії Бронте і є таким твором. Останнім часом цей єдиний роман англійської письменниці читачі поставили на перше місце серед романтичних творів світової літератури (по суті, він настільки романтичний, як і готичний, а також значною мірою реалістичний). Про “Буреверхи” є немало англомовних монографій і збірників статей, переважно есеїстичного характеру, без всебічного аналізу твору. Про наративну систему відчувається відсутність спеціальної роботи. Стимулятором для наших спостережень над наративною стратегією в аналізованому тексті серед інших праць була, зокрема, новаторська стаття професора Нонни Хомівни Копистянської про хронологічну й асоціативну ретроспекцію [3].

Реалізм “Буреверхів” спрямований на створення враження автентичності та скорочення відстані між читачем, оповідачем і зображеною дійсністю, на безпосередність почуття у сприйманні подій, персонажів і тла акції. Усі наративні форми – умовність, з них найбільш умовною є виклад від всезнаючого наратора. Нарація у формі *Ich-Erzählung*, що її застосовує Шарлотта Бронте у романі “Джейн Ейр”, більшою мірою щира, “утеплена” почуттями особи оповідачки, але вона однобічна: тут є тільки одна точка зору (*point of view*). Множинність цих *points of view* означає контрверсійність поглядів, сприяє стереоскопічності зображення й неоднорівномірності оцінок. “Буреверхи” – роман універсального бачення й осмислення, і застосування прийому “відкритого верстату”, чи лабораторії творення, виявилось художньо ефективним засобом

своєрідної співпраці автора з читачем, який втягнений у сюжет інтригуючого детективу, у процес своєрідного “полювання” за все новими й новими “кадрами фільму”.

У “Буреверхах” два основні наратори, котрі описують здобуті історії аргументами автопсії, *de visu*, а також користуються інформацією інших, другорядних нараторів та деякими письмовими документами тощо. На підставі автохарактеристик створюється образ наратора.

Наратор №1 (хронологічно, але не за важливістю) є містер Локвуд. Це приїжджий з великого міста молодий джентльмен, скептик і романтик водночас. Він нагадує втомленого банальною юрбою романтичного героя з його втечею від суспільства. Локвуд орендує у Долині Дроздів – у відлюдному закутку в дикому просторі – дім, аби лікувати свої нерви. Двічі підряд відвідує він свого орендатора, що мешкає у домі на Буреверхах, за чотири милі від оселі у Долині Дроздів. Понура старовинна оселя, подібна до замку, збудована у 1500 році (події відбуваються наприкінці XVIII століття), її інтер’єр і виняткова непривітність мешканців, а згодом нічна “поява” привида – усе це надзвичайно заінтриговує містера Локвуда, і він просить економку чи покоївку Елен Дін, котра 18 років служила в домі на Буреверхах, розповісти історію дому та його мешканців. До того ж Локвуд хворий, і Дін виконує роль медсестри. Містер Локвуд з оповідача, певною мірою заангажованого у дійство, перетворюється на пасивного слухача, адресата розповіді – наратора, який нагадує імпліцитного читача. Теперішній, “імпресіоністичний” час нарації замінюється ретроспективним хронотопом спогадів (у перфектному часі). Оскільки Локвуд по’являється у двох маєтках Хіткліфа в zenіті романного часу, коли основні події в історії головного героя твору – Хіткліфа – уже відбулися, то розповідь Елен Дін про них є суцільною ретроспекцією. Заангажована в цю історію оповідача, даючи їй оцінку, отримує статус aukторіального наратора.

Властиво, роман становить щоденник містера Локвуда, але його нелегко зарахувати до так званої літератури факту: це текст подиктований. Локвуд відредагував “стенографію” розповіді Елен Дін – наратора №2, – а подекуди скоротив її. Не тільки два рази Локвуд відвідав свого орендатора на Буреверхах на початку ро-

манного часу, а й два рази наприкінці його, то ці візити послужили обрамуванням у викладовій формі (*Rahmenerzählung*). Текст Елен Дін становить хронологічну ретроспекцію з домішкою ретроспекції асоціативної. Епічна монологічна форма її наративу раз у раз переривається, доповнюючись багатоголоссям другорядних оповідачів: усі головні персонажі, а нерідко й другорядні, беруть участь у творенні романної історії “Буреверхів”, виявляючи себе у різних видах нарації: Хіндлі – у п’яних теревенях; Джозеф – у лайливих репліках, монологів-скаргах і доносах, а то й у зв’язних інформативних абзацах; Кетрін – у щоденнику з дитячих літ, у діалогах, сповідях, у підсвідомому хворобливому маячінні; Хіткліф – у цинічних і жорстоких тирадах, а також у сповідях; Ізабелла – у листі і т. д. Служниці, особливо Зіла, інформують Елен Дін про те, що діялось і що відбувається на Буреверхах під час її відсутності. Лікар Кеннет теж розносить по домах останні новини. Таким чином, неначе літописець, скрупульозна Дін у своє повістування увібрала повноту інформації. І ще щось більше – різноманітність точок зору й оцінок, адже неординарні події й складні характери та їхні дивні взаємостосунки вимагають неодноримірності тлумачень. А це – ознака так званої відкритої літератури.

Інкустації “чужого слова” (М.Бахтін) в основний ретроспективний текст – це своєрідний прийом *retro in retro* – ретроспекції в ретроспекції. Суцільною ретроспекцією є, по суті, жанр літопису, а також мемуарів. У статті “Виды и функции ретроспекции в романе XX века” Н. Копистянська у названому аспекті аналізує твори Дж. Лондона, А.Зегерс, К.Вольф, Г.Розендорфера, А.Камю. Слід згадати, що на численних ретроспекціях побудовані “Знедолені” В. Гюго, а ретроспективний хронотопний відступ у романі Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні” обіймає 150 років (історія села Піски).

Набагато рідше у “Буреверхах” застосовано прийом асоціативної ретроспекції, і її функція часткова. Так, містер Локвуд, вражений красою Кетрін й несміливо залицяючись до неї, підбадьорює себе згадкою про дівчину, яка закохалася у нього під час відпочинку над морем. Елен Дін, задоволена передсвятковими порядками у “домі” (вітальні), згадала, як хвалив її за чистоту “старий” хазяїн – Ерншо – й нагороджував різдвяним шиллінгом. Дальший ланцюг асоціа-



цій – це спомин про вболівання цього ж Ерншо за долю Хіткліфа. Згадавши занедбаного “знайду”, Елен Дін вирішує причепурити хлопця, тим більше, що будуть різдвяні гості. Істотніше значення для характеристики Хіндлі має асоціативна ретроспекція, викликана у пам’яті оповідачки кам’яною брилою на роздоріжжі. Саме простір біля цього могутнього пісковика був улюбленим місцем дитячих забав Елен і Хіндлі. Ще залишилися у ямці релікти дитячого “скарбу” – черепашка. В уяві Дін постає образ Хіндлі як ще не зіпсованої дитини. Теперішній Хіндлі – жорстокий “чорний характер”. Асоціативна ретроспекція “утеплила” образ, який став не таким уже й одномірним.

Глибшому проникненню у сутність таких персонажів, як Кетрін та Едгар Лінтон, сприяє аналіз їхніх малярських портретів, що доповнюється аурую асоціативних ретроспекцій. Асоціативні згадки, викликані у Хіткліфа подібністю очей Гертона й Кеті, надто бентежні, болючі й нестерпні. Їх можна було б передати влучним образом А.Міцкевича – “*hydra ramiatek*”. Це спомини, що жалять, як дотики отруйних щупальців гідри. Адже Кеті – дочка коханої Хіткліфа, але від чоловіка-суперника. Гертон – племінник Кетрін, однак син ворога. Тому Хіткліф, навіть позбувшись перед своєю смертю жорстокості, проганяє цю пару, щоб її не бачити, намагаючись уникнути нестерпних асоціативних ретроспекцій. Асоціативна ретроспекція – засіб глибинного психологічного зображення.

Надзвичайно важливу функцію у структурі “Буреверхів” відіграє вмонтований у ретроспективний текст Елен Дін дискурс сповіді. Сповідь може мати елементи і хронологічної ретроспекції, й асоціативної, але в цілому є формою проникнення у внутрішній простір людини – в онтологію її душі. Приходять “до сповіді” герої роману, як це буває у житті, у важкі, кризові ситуації. Якщо вжити термін готичної поетики, то це кульмінаційні, межові моменти психологічної напруги – *suspense*. Так званий всезнаючий наратор має більші можливості у психологічному зображенні внутрішнього буття героїв, хоч ця його можливість штучна. Наратор, заангажований у романне дійство, послуговується екстравертним прийомом – фіксацією спостережених зовнішніх виявом емоцій (мова, міміка обличчя, рух, поведінка тощо). У “Буреверхах” ізольована від Елен Дін Ізабелла, ув’язнена у пастці свого чоловіка-нелюда,

висловлює свій розпач, розчарування й каяття у письмовій формі – у довгій детальній епістолі. Друга її сповідь – усна – виражає почуття бранки, якій вдалося втекти з полону. Кетрін приходить до Елен Дін за розрадою тоді, коли вирішила вийти заміж за Едгара Лінтона, кохаючи Хіткліфа. Вона висловлює свою філософію кохання: “Він (Хіткліф – Х.П.) ніколи не дізнається, як я його люблю – не за те, що він гарний, Неллі, а тому, що він більше *Я*, ніж я сама. З чого б не були створені душі, – його душа та моя – одне...” [1, с. 87]. І далі: “Неллі, я – то є Хіткліф...” [1, с. 88]. Елен Дін не лише спостерігає конвульсії істерики Кетрін, а й “стенографує” своєю пам’яттю алогічний монолог хворої з затьмареною психікою. Так своєрідно застосовує оповідачка прийом потоку свідомості (точніше – підсвідомості). Не кажучи вже про Кеті, вихованку улюбленої няні, навіть завжди замкнутий у собі Хіткліф відчув потребу розкрити свою чорну душу перед чесною, розумною людиною, перед все тією ж Елен Дін. Перший раз – аби похизуватись владою над двома мастками, а вдруге – у передсмертний час, щоб підвести гіркий підсумок над історією зла-помсти й осмислити містичну філософію любові до Кетрін у вимірах вічності. У цьому контексті розкриває він і таємницю “страшної роботи” на кладовищі – дворазові спроби розкопування могили коханої – і безнастанних переслідувань її духом (готичні мотиви).

У “Буреверхах” всебічно розкрито образ оповідача, який у симфонічному оркестрі наративу виконує роль першої скрипки. Це образ Елен Дін, своєрідної характерниці зі своїми незалежними поглядами, не простого реєстратора подій, а наратора-персонажа. За походженням селянка, Елен багато читала, і своїм інтелектуальним рівнем дорівнює заможним фермерам, їхнім дружинам і дочкам, а то й перевершує їх. А головне, ця людина з народу відзначається тверезим критичним розумом, хистом до спостереження й аналізу та до влучних оцінок вчинків і характерів свого найближчого оточення. Елен бездоганно виконує свої обов’язки старшої довіреної служниці, і її цінують та поважають не тільки за це, а й за чутливе серце, чим здобуває любов своїх вихованок. Позбавлена власного інтимного життя, ця вже немолода жінка живе мрією про особисте щастя тих, хто його заслуговує, наприклад, Гертон і Кеті. Елен – авторитетна особа і, незважаючи на соціальний статус слу-

ги, викликає довіру майже усіх у домі. Симпатії Елен Дін на боці представників справедливості й гуманності. Щоправда, втягнена у хитросплетіння стосунків між хазяїнами двох домів, вона змушена інколи балансувати між добром і злом. Особиста прихильність Елен визначається ступенем порядності героїв її розповіді. Так, вона співчуває скривдженому юному Хіткліфові й рішуче засуджує його пізніше лиходійство. Елен організовує зі слуг збройну відсіч ув'язнених Хіткліфом Кеті (дочці Кетрін) й наказує не зупинятись навіть перед вбивством деспота. Але пізніше виявляє зворушливу турботу про голодуючого перед смертю цього ж трагічного героя. Намагалася вона законно відстоювати і права обманутого Едгара Лінтона, незмінної її симпатії як справедливого хазяїна.

Разом з тим письменниця не ідеалізує образу цього з теплою зображеного позитивного персонажа, примушуючи його каятись у деяких помилках. Елен Дін проявляє надмірну цікавість детектива, шпигуючи, підслуховуючи, читаючи й спалюючи чужі листи. Так, вона підбрала ключ до шухляди-схованки інтимної кореспонденції юних Кеті й Лінтона, шантажує нею дівчину, кидає листи у вогонь, незважаючи на благання й ридання адресатки. Це вже непошанування інтимних почуттів, нехай і найвних, але безмежно щирих, і прав людської особистості. Вчинок Елен у даному випадку можна пояснити не лише догодою хазяїнові, котрий категорично заборонив будь-який зв'язок між своїм домом у Долині Дроздів та оселею на Буреверхах, а й заздрістю на рівні підсвідомості тієї жінки, яка сама ніколи не зазнала радощів і мук кохання.

Несправедливо, на наш погляд, охарактеризувала Елен Дін служницю на Буреверхах Зілу як людину недобру й нерозумну. І тут цей погляд коригує point of view Локвуда. Адже Зіла була єдиною людиною у домі, яка поспівчувала зацькованому псами гостеві й влаштувала йому нічліг самовільно у засекреченій кімнаті, всупереч непривітному хазяїнові Хіткліфу.

Наратив роману інспірує ще один жанровий тембр “Буреверхів”, спільний з “Джейн Ейр” Шарлотти Бронте – роман виховання. Проте “Буреверхи” як Bildungsroman теж мають свою оригінальну специфіку. Вихованці у романі Емілії Бронте підпадають під прес свідомо супротивних виховавчих сил (зокрема Гертон). Надмірна опіка Елен над Кеті затягується, і вихователька не розу-

міє, що шістнадцятирічна дівчина “стає на порі”, що її пробуджені інстинкти лібідо спричиняють непослух улюбленій няні.

Роман “Буреверхи” – це своєрідний літопис (чи хроніка) очевидців. Наратори неначе виконують роль свідків та обвинувачів на великому затяжному судовому процесі над злотворцем Хіткліфом. Змальовані істотні події з біографії лиходія на просторому соціально-психологічному тлі. Малюнок засвідчує розмах реалістичного пера авторки. Однак чи тільки реалістичним пером описана ця надзвичайна історія? Звернімо увагу на таку деталь: герої читають чи декламують старовинні балади, естетично смакуючи ними. Любова історія Хіткліфа і Кетрін за своїм потенціалом, по-суті, баладна. Баладне забарвлення твору Емілії Бронте відзначає Нортроп Фрай (Northrop Frye). Це, на його думку, не типовий роман (novel, бо є ще й romance – химерний роман), а й споріднений з tale і ballad: “The conventions of Wuthering Heights are linked rather with the tale and the ballad” [5, s. 304]. Балада як жанр демонструє екзистенційну колізію, за якої вихід – у безвихідь. Пружина цього фольклорного за походженням жанру, перенесена в літературу, зокрема у роман, зберігаючи енергію архетипу, може розгорнутися і на реалістичному тлі, адже незвичайні події та обставини не лише романтичні. Концепція синтезу різноманітних наративних форм у структурі системи, реалізована у “Буреверхах”, була новаторською.

## Література

1. Бронте Е. Грозовий Перевал: Роман / Пер з англ. Д.О.Радієнко; передмова і примітки О.Т.Бандровської. – Харків: Фоліо, 2006. – 319 с.
2. Ильин И.П. Наратология // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. Москва: Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 68-72.
3. Копистянська Н. Види и функции ретроспекции в романе XX века // *Literaria Humanitas* – 1996. IV: Roman Jakobson. – S. 441-450.
4. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1999. – 160 с.
5. Frye N. *Anatomy of Criticism (Four essays)*. – New Jersey: University Press, 1990. – 383 p.

УДК 82.09 (477)

Поліщук Я. О.

## РЕ-ВІЗІЇ МИНУЛОГО В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*У статті розглядаються моделі та функції реінтерпретації советської історії в сучасній українській літературі. Аналізуються актуальні твори Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Тараса Прохаська, Василя Кожелянка, Марії Матіос та ін.*

*This article deals with the problem of reinterpretation of soviet history in modern Ukrainian Literature. An author analyses actual works of Yuriy Andrukhovich, Sergiy Zhadan, Taras Prokhas'ko, Vasyly Kozhelyanko, Mariya Matios and other ukrainian writers.*

Тінь минулого постійно живе в закутках людської пам'яті, так само як постійно – із неблаганною регулярністю – вона присутня в культурі. В сучасній ситуації української літератури ця тема й поготів заноситься на інтригу, адже словесна творчість ледь-ледь перейшла межу епох, а її ґрунт ще великою мірою лежить у площині минулого досвіду. Попри все, не можна холодно-безсторонньо рефлексувати події та постаті, котрі відгукуються в пам'яті живими, емоційно забарвленими картинами. Ці факти власного життєвого досвіду автора нерідко апелюють до резонансного досвіду читача, залучаючи механізми, що свідчать про літературний успіх того або іншого твору. З іншого ж боку, варто зауважити, що вже саме по собі звернення до комплексу минулого є симптомом об'єктивізації культурної пам'яті певної спільноти (покоління, соціальної групи чи й, певною мірою, всього суспільства), а така об'єктивізація є гідним предметом наукового аналізу. Видобуване із закамарків приватного людського досвіду, минуле в художній літературі стає фактом культури, а шкала його оцінок прозирає дискусійну напругу в суспільстві перехідної доби.

Сучасна українська культура вчиняє минуле поважним об'єктом реінтерпретації, усе більше звільняючись від перечулених та радикалізованих оцінок, характерних для перехідного періоду 90-х

років ХХ століття. При цьому йдеться, по-перше, про своєрідне поле перероблення й *перекодування* колективної пам’яті. По-друге, така спільна пам’ять зазнає неунікненної *редукції*, улягаючи доволіно-суб’єктивним візіям, стаючи таким собі нейтральним чи навіть симпатичним тлом для новітньої міфології. Це оприявнює привабливість советської історії, яка в актуальній літературі цілком логічно може співвідноситися з ідеалізацією минулої епохи або з ностальгічними почуттями щодо неї. Словом, минуле виявляється в його аксіологічній пов’язаності з сучасним, у його конструктивній якості. Воно постулює не лише негативний досвід, а й знакову вартість, що стає придатною та може бути по-новому осмислена в нинішніх умовах [8, 5–7].

В українській літературі нової хвилі подибуємо цікаві спроби перероблення советської історії. Маємо на оці власне художні твори, а не мемуаристику, котра являє окремий предмет студій. За всієї неоднозначності, їх поява дуже симптоматична. Не лише через те, що подібні спроби належать, переважним чином, не старшому поколінню, яке повноцінно пережило ті часи, а представникам середньої та молодшої генерації, в яких советський період викликає здебільшого травматичний досвід і означає шоківі спогади занепаду та хаосу, що їх довелося пережити. У полі нашої уваги зокрема були оповідання, есеї, повісті та романи Юрія Андруховича [1; 2], Юрка Гудзя [12], Володимира Діброва [12], Сергія Жадана [5; 6], Василя Кожелянка [7], Марії Матіос [9], Костянтина Москальця [12], Юрія Покальчука [11], Тараса Прохаська [13].

Емансипація індивідуальної свідомості в наших умовах, так чи інакше, пов’язана з переоцінкою недалекого минулого, здебільшого *травматичного*, як підтверджують персонажі сучасної прози [9; 11; 2; 6]. Це проектує відкритий простір творчої самоідентифікації, який можемо означити, за влучним висловом Юрка Гудзя, як континуум “між пригадуванням і передчуттям” [12, 110]. Разом з тим варто брати до уваги специфіку героя сучасної літератури: на відміну від свого попередника з 1960 – 80-х років, він не стільки діє, скільки рефлексує, мислить, зважує, оцінює. При цьому основні акценти спрямовуються не на об’єктивну дійсність, а на позиціонування себе в ній – своїх поглядів, уявлень, а також пам’яті минулого. Очевидно, таке позиціонування стає можливим завдя-

ки зустрічі з Іншим, що спонукає верифікувати власний життєвий досвід. “Постмодернізм апелює до “іншого” й репрезентує світ із позиції “іншого”, але не редукує його до “себе самого”, – пише Тамара Гундорова. – Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати “іншого”. Він швидше прагне показати й обіграти різницю між “собою” та “іншим” [3, 57].

Минуле раз у раз нагадує про себе, провокуючи контрверсійні оцінки сучасного. Справа в тому, що, пригадуючи минуле, важко не піддатися впливові милої ностальгії. При цьому стан несвободи затьмарюється в пам’яті, зате на передній план виступають спогади минулих хвиль щастя, молодості, кохання й розлучень, тобто все те, що наповнювало теплою людяністю тогочасну суворо регламентовану дійсність, яка, по суті, позбавляла людину права до вибору. Таке *déjà vue* в оцінці минулого добре виявляє контрверсійну природу людської пам’яті, яка фіксує лише окремі, здебільшого приємні кадри дійсності, що минає.

Як би там не було, минуле породжує відчуття *дистанції*, й такий мотив зазвичай міцно акцентується у прозі письменників середнього покоління, тобто сорока-п’ятидесятирічних авторів. Звісно, ті речі з пережитого, які виявилися справжніми й вартісними, тепер ставляться в центр оповіді, а от моменти несвободи відходять на дальній план. Це творить ілюзію незмінності ідентичності героя чи, принаймні, послідовності його життєвої позиції, попри шок суспільного перелому, який довелося пережити всьому суспільству. Можна по-різному оцінювати таку літературну ілюзію, але варто зауважити, що вона є спробою зберегти або відновити затрачену в дійсності тяглість історії.

Із цієї історії в її советському інваріанті випали дуже істотні моменти загальнокультурного порядку – табуйовані тогочасним режимом, як-от рок-музика, сюрреалістичний чи абстракціоністський живопис, література європейського високого модернізму, зокрема Рільке, Еліот, Джойс, Кафка, Пруст. Усе це було виключено з советської міфології, причому згаданий брак знання хвилював навіть лояльних представників самої системи [10, 372–373]. Позаяк така культурна лакуна є дуже вразливою для цілого покоління, сучасні автори намагаються відновити втрачений культурний шар – не ли-

ше номінально, а передусім як елемент своєрідно кодифікованої символічної пам’яті.

Це, можливо, відрухове протиставлення *культурній амнезії*, яка загрожувало нашому сучасникові. Адже відомо, що нині, “упродовж усього пострадянського часу в суспільстві простежується тенденція викреслити з історії радянський період як певний “зіпсутий” час і радянську культуру як явище недолуге, цілковито залежне від ідеології” [8, 5]. Проте час людського життя не випадає представляти цілковито змарнованим, “зіпсутим” часом; принаймні, природа художньої творчості (вона, як всяка творчість, не терпить пустоти) однозначно чинить опір таким уявленням. Звідси – зацікавленість сучасної літератури в розгортанні альтернативних історичних проєктів. Свою причетність до цього явища по-своєму довели провідні автори останнього часу. Згадаймо в цьому контексті хоча б відомі твори, як-от “Дефіляда в Москві” Василя Кожелянка та “Хроніки від Фортінбраса” Оксани Забужко, “Дванадцять обручів” і “Тасмания” Юрія Андруховича та “Улісея” Івана Лучука, “Непрості” Тараса Прохаська та “Заборонені ігри” й “Хулігани” Юрія Покальчука тощо.

У контексті нашої теми випадає звернути увагу на спроби концептуального *перекодування* тоталітарного минулого. До такої практики найбільше причетний Василь Кожелянко, котрий розгорнув цілу серію тем у рамках епічного проєкту “альтернативного” історичного жанру (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”, “Лже-Нострадамус” та ін.). Що й казати, така жанрова форма дуже пасує до постколоніального світосприйняття, для якого важливо знайти іншу, відмінну від традиційної, точку оперття щодо минулого. Це означає осмислити давні поразки не як фатум, а як окремі прохідні епізоди, натомість додати в призабутих перемогах та утвердженнях національної історії смак повноправності та реалізованості, нерідко навіть гордоців за достойне минуле.

Ознакою повноцінної, вже не залежної від колоніальних стереотипів свідомості є розкомплексоване сприйняття минулого, коли воно стає полем перечитування, діалогу, *множинності інтерпретацій*, навіть якщо ті інтерпретації не узгоджуються з національно-державною доктриною знання. У романах В. Кожелянка маємо випадок, коли осмислення минулого вже не схоже на



ритуальне священнодійство, як у творах багатьох шістдесятників (І. Білик, Р. Іваничук, Р. Іванченко тощо). Воно стає предметом постмодерної гри, а одважне обігрування автором як імперських, так і колоніально-патріотичних стереотипів вказує на винесення уявлення історії поза береги нормативної доктрини, незалежно від її семантичного наповнення.

Кожелянкова візія історії відверто пародійна й емансипована вже за самою своєю природою. Зрозуміло, об'єктом комічного обігрування в ній є імперсько-російсько-советська версія історії України, котра стає з бігом часу все менш актуальною для нашої країни, якщо не брати до уваги міцно вкорінених стереотипів старшого покоління, типових представників племені *homini sovietici* (до речі, варто непокоїтись тим, що час од часу ці міфи репродукуються в сучасних медіях, зокрема Південно-Східного регіону). Але так само іронічно автор ставиться до національно-патріотичного екстазу, як зауважить вникливий читач. Більше того, він охоче вдається й до самоіронії. Це проявляється на повну силу в романі “Дефіляда в Москві” (2001), що визнаний критикою як найбільш вдалий серед авторових квазіісторичних “фентезі”. Так, у розділі “Твір учня 7-го класу чернівецької гімназії № 58 23 вересня 1995 року” комічній деконструкції піддається власна Кожелянкова візія, його “альтернативна історія”, побачена нібито збоку, незаангажованим поглядом когось стороннього.

Тобто, тут вочевидь увипуклюються ознаки пересадності та спекулятивної інтерпретації – з одного боку, історичних *фактів*, а з іншого – національно-патріотичної *риторики*, так само неадекватної щодо сучасної ситуації. Містифікований учень сьомого класу, обігруючи водночас і сенс та дух самого “фентезі”, й шаблонний стиль підручкової критики та патріотичної газетної публіцистики, пише про Кожелянків роман зокрема таке: “Сильно! Я би сказав, не лише сильно, а й страшно, це при тому, що – коротко. Автор економно використовує засоби художнього зображення свого героя, але разом з тим у читача образ Дмитра Левицького, хорунжого і героя, постає вагомо, грубо і зримо. Водночас письменник гостро, тонко і концептуально ставить проблеми, які, незважаючи на історичну атрибутику, хвилюють нашого сучасника, і вирішувати їх нам, молодим. Бо є ще у світі люди, яким не до вподоби більше

як піввікове існування незалежної і самостійної, вільної і соборої України (слава їй!), і тому автор застерігає нас, молодих, що воріженько не спить і нам треба бути напоготові” [7, 87]. За двозначними формулюваннями автора легко вгадується “казенний” дух нашого патріотичного моралізаторства, що прозраджує характерні кальки, копійовані з незабутнього тоталітарного минулого.

Зовсім інший образ минулого пропонує читачеві Тарас Прохасько в повісті “Непрості” (2002). Авторові йдеться не стільки про квазі-історію, скільки про творення цілком суб’єктивного світу-візії з уламків історичних реалій. Справді, хронологічно оповідь цього твору обіймає життя трьох поколінь героїв – від кінця позаминулого століття до середини ХХ-го віку. Але ця оповідь дивним чином очищена від практик окупації, насильства, воєн, людських трагедій, яких насправді щедро зазнала наша земля в цю епоху (саме на цих практиках зосереджують увагу Марія Матіос [9] та Юрій Покальчук [11]). Звісно, автор іноді прохоплюється згадкою про реалії того або іншого часу, але ці згадки не мають для нього принципового значення, вони радше слугують за навігаційні знаки для персонажів, котрі перебувають у цих обставинах відрухово. Тим самим персонажі твору Т. Прохаська виявляють свою причетність до глибшої, тобто надісторичної, *метафізичної правди* буття, що відповідає їхній належності до таємничої касты “непростих”. Світ власних снів для них значно важливіший, ніж світ щоденної дійсності, який, зрештою, переважно монотонний у провінційному Ялівці.

Герої повісті Прохаська сприймаються понад і поза часом як реальною, фізичною категорією, вони перебувають по той бік буття, коли сенс вимірюється не бігом профанного часу, а набуттям незворотніх властивостей. Таким чином, Себастьян і Анна стають самодостатніми репрезентантами новітньої *міфологізації* дійсності. Вони передусім носії органічної традиції, що сформувала невразливу для історії (навіть з усіма її новочасними контроверсіями!) культуру. Мова йде про традицію, передавану з покоління в покоління як потаємне знання й недоступну, попри всі намагання її пізнати, для чужинців. Навіть тоді, коли екстремальні обставини змушують до опору заради порятунку власного життя, герої Прохаська не включаються в криваву війну, що ведеться у краї. Вони

чудовним способом уникають такої перспективи, як і належить надзвичайним персонажам. “Битися означало повбивати, повбивати – значить втікати і ціле життя переховуватися” [13, 129]. Вони мають силу і здатність перебувати над реальністю, ніби в чарівному флері казки, утверджуючи тим самим таємну суть людської екзистенції, непідвладну жодним примусам та репресіям.

На тлі спогадів недавнього минулого досить часто виникає музичний мотив, коли герої ідентифікують себе із забороненими свого часу в СРСР західними музичними гуртами, які, попри запроваджувані режимом табу, викликали захоплення й навіть культ у юного покоління. Зрозуміло, поширення західної рок-музики асоціювалося з неприйняттям ідеології комуністичної держави, з приналежністю до *іншої* культурної моделі (західної цивілізації), яку тоді погано собі уявляли, але в доступних фрагментах вона незмінно викликала непідробний інтерес. Така музична асоціація служить основою для надбудовування цілого конструкту в романі Сергія Жадана “Депеш Мод” [6], у збірці оповідань, есеїв і віршів “Біг Мак<sup>2</sup>” цього автора [5], а також у давніших творах Володимира Діброви “Пісні Бітлз” (1991) [12, 129–131] та Костянтина Москальця “Дев’ять концертів” (1990) [12, 339–356]. Очевидно, назва першого з названих творів прозраджує цікавий парадокс сприйняття, що інтригує й трохи епатує читача. Насправді персонажі Жаданового роману не належать до тонких знавців чи шанувальників згаданої рок-групи. Для них вона попросту є символом іншої культурної парадигми, котра – мірою своєї забороненості й недосяжності – привертає увагу й видається чимось загадково-фесричним, на відміну від оскомної реальності, в якій вони перебувають [6, 154–155].

Та з бігом часу змінюються семантичні *коди* культурної пам’яті. Колишні культи, сприйняті в сучасному контексті, підтверджують враження минулості, плинності буття. Про це розмірковує Костянтин Москалець. Він зіставляє колишнє й нинішнє сприйняття тих самих рок-гуртів, що були кумирами покоління. Оцінку ускладнює зміна критичної оптики: якщо раніше творчість рок-музикантів була забороненою, то тепер вона цілком доступна, але застаріла, як і тогочасні вінілові носії звуку в добу електронних медіів. “Слухаючи старі рок-групи, такі, скажімо, як “The Doors”, “Led Zeppelin”, “Pink Floyd”, раптом ловиш себе на думці, що се

вже глибока історія. Отож, наша юність, просякнута їхньою музикою, – теж історія, і ми непомітно для себе зістарилися? Адже багатьох із тих, хто грав сю музику або слухав її разом з нами, уже немає серед живих. Але ж ся музика, навіть запиляна на мільйонах адаптерів, залишається для нас новою і живою, майже тотожною тій, якою ми почули її уперше. Чим, у такому разі, є історія – отим “майже”? Ледь помітні спотворення улюблених ходів і фраз, щось на кшталт зморшок, які торкнулися коханого обличчя; деякі речі перестали подобатися взагалі, деякі викликають сміх і бажання спародіювати їх, ще інші, до яких ми давніше залишалися індиферентними або ледь “теплыми”, тепер стали найулюбленішими – поруч із тими, які й не переставали ними бути. Отже, історія – се не радикальна переміна або, точніше, заміна одних речей іншими; се певна передислокація, подібна до перестановки шахових фігур в одній і тій самій партії, причому деякі постаті зникають, а нові не можуть з’явитися аж до кінця отсеї гри. Історія закінчується разом з нами. І як би не набив оскомку цей образ, але ми продовжуємо жити при світлі погаслих зірок і орієнтуватися по них” [12, 363].

Сергій Жадан актуалізує в цій сув’язі минулого й сучасного дуже істотну проблему конфлікту поколінь. Дія його відомого роману “Депеш Мод” відбувається на початку 1990-х років, у період радикальної трансформації суспільства, що, безумовно, відбивається на всіх рівнях. Дається взнаки цей руйнівний вплив також у свідомості пересічної молодой людини, як-от герої цього роману. Разом з відразом до культивованої згори системи цінностей, що виявляється фальшивою та лицемірною при кожному наближенні до реальної дісності, з’являється й неприйняття старшого покоління, “батьків”, котрі не зуміли дати своїм дітям справжні орієнтири в житті й спровокували їхнє безконечне блукання в нетрях хворої міської субкультури, на грані виживання й алкогольного отруєння, екстремальних випробувань і тотального збайдужіння.

При цьому Жадан ставить в один шерег три часові виміри, проєктуючи свої рефлексії на *минуле, сучасне й уявлюване майбутнє* водночас. У такій візії прозаїка історія опиняється у світлі перехресних перспектив, засвідчуючи тим самим свою відкритість до зміни смислів та привнесення нових значень у схему подій, що вже відбулися. Мова йде, по суті, про набуття знаковим минулим нових

аксіологічних оцінок, що представляють плинність історичного часу. “Коли я стану дорослим і мені буде 64, я обов’язково згадаю всю цю тягомотину, хоча би для того, аби з’ясувати, чи і я перетворився на таку малорухому худобу, яка тільки й може, що перемовувати нікелевими щелепами запаси хавки, приготовані на довгу полярну зиму. Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя, якраз із сонячного його боку?” [6, 57–58].

Така перехресна оптика вглядання в час дає змогу письменникові по-новому, в досить радикальний спосіб, осягнути сутність “великої депресії”, якою чомусь позначене недалеке минуле його країни. Це спроба наблизитися до розуміння покоління попередників, котре герої Сергія Жадана схильні цілковито звинувачувати у власній безталанності та неприкаяності. “...З чого починалась їхня персональна велика депресія, де її початки? Очевидно, що це від сексу, або від радянської влади, іншого пояснення я особисто не знаходжу. Я люблю дивитись старі фотоальбоми, з фотами із 40 – 50-х років, де ці чуваки, веселі й короткострижені, обов’язково посміхаються в камеру, у військових або петеушних формах, з простими і потрібними всім речами в руках – розвідними ключами, фугасними гранатами, чи на крайняк – макетами літаків, діти великого народу, прапороносці, бляха-муха, куди це все поділось, совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема, ось що я думаю. В кожному разі, я весь час помічаю, з якою ненавистю і відразою вони дивляться на власних дітей, вони на них полюють, відловлюють їх у глухих коридорах нашої безмежної країни і хулять по нирках важким кирзовим чоботом соціальної адаптації” [6, 58]. Радикальна переоцінка “батьків” тут поєднується із не менш радикальною *верифікацією* самого образу советської історії, свого часу ідеалізованого комуністичною пропагандою. Попри суб’єктивні крайнощі оцінки, це виболена й щира правда, що її здобуває “втрачене покоління”, яке представляють герої Жадана. Без пізнання такої правди важко уявити собі відштовхування від пам’яті минулого, котра стає спровокованим і негативним досвідом і, таким чином, спонукає до пошуку іншого шляху, аніж протоптана батьками дорога в ілюзорне комуністичне майбутнє.

Новий роман Юрія Андруховича “Тасмниця” [2] можна представити як історію творчої ініціації протагоніста на тлі докорінної зміни обставин і формацій його часу. Читача, призвичаєного до автобіографічних героїв Андруховича, цього разу подивує хіба що міра авторської відвертості, адже твір, жанр якого окреслено як “замість роману”, пропонує *автоматичну* версію біографії письменника. Вона дає змогу відстежувати – крок за кроком – становлення творчої ідентичності, а заодно й формування особистості, що супроводжується пошуком правдивих орієнтирів та звільненням од деморалізуючого впливу владного дискурсу. Зазначимо принагідно, що Андрухович уживає загалом жорсткого самоаналізу, не надто захоплюючись ностальгійним замилюванням та сентиментами минулого. Пригадуючи найважливіші епізоди власного життя, герой Юрія Андруховича поступово розгортає схему індивідуального *спротиву системі*, завдяки якому він, власне кажучи, став тим, ким став. Цей опір починається від родинної традиції, в якій несприйняття советської влади було органічним, – від бабці Ірени, вихованої в атмосфері старої Австро-Угорської імперії, від батька, який потайки ненавидів цей режим і знаходив втіху у своєму лісівництві, навіть від старих будинків та подвір’їв, які прозраджували іншу реальність, інше життя, віддалене, але не безнадійно втрачене. Наступними ланками в цьому ланцюжку стають львівські враження юного поета, що остаточно переконали його в замилюванні галицькою старовиною, яку так активно витравлювала з пам’яті влада. Урешті, уроки советської армії та самостійної праці в друкарні періоду брежнєвського застою завершують цю рухому картину споминів. Виявляється, життєвий шлях героя неухильно спонукав його до вибору позиції дисидента, котрий шукає способів самореалізації поза офіційними суспільними нормами, освяченими владою.

Відчуваючи свою невинуватість до руїн, а також до тектонічних розламів і зсувів, що припали на період його життєвого утвердження, Андруховичів протагоніст наприкінці роману, ніби старожитний Орфей, чинить містифіковане повернення у минуле, в покинуті руїни, у смерть. Але це повернення заодно стає початком нового циклу, в якому все знову обіцяє бути пережитим знову. Прийом, власне кажучи, шаблонний, але вимовний у символічному сенсі.

Ідея емансипації героя “Тасмниці” втілена як у синхронній, так і в діяхронній проекції, як у часі, так і в просторі. Обираючи форму роману-інтерв’ю, в якій абсолютну перевагу має монолог головного персонажа, Андрухович фіксує стан внутрішнього розкріпачення героя як домінанту характеру та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань. Пізнаємо тут знайому постать карнавального *актора-блзня*, який схильний сприймати світ з неустанним оптимізмом, хоч і обтяжений невеселим досвідом, що відгукується в оповіді окремими трагічними нотками (рефлексії з приводу смерті батька та симптомів уласної хвороби). Гранична відвертість, поєднана з блискучим гумором та самокритичними ескападами, додає переконливості позиції героя.

Біографічний простір героя обмежується кількома *знаковими містами*, які, між іншим, сформували його творчу тожсамість, – Івано-Франківськ (Станіславів), Прага, Львів, Москва, Берлін. У цьому ряді особлива роль належить Львову. Галицьке місто, з одного боку, зображене як втілення культурної пам’яті, нерідко заблокованої та притлумлюваної, але від того ще принаднішої для героя. Львів – це старовинна архітектура (утім, добряче поруйнована, внаслідок чого перетворюється у “старі європейські камені”), магія минулого та незрівнянний *genius loci*, що назажди заповнив юного поета. “Знаєш, якщо в цьому світі існує щось таке, як Місто, мені воно випало саме тодішнім Львовом... Візуально Львів нагадав мені Прагу, бо в ньому було так само багато старого європейського каміння. І це каміння всюди поєднувалося з рослинністю. Це такий вічний занепад Риму темних віків – кози, що скубуть усяке зілля на уламках кераміки. Розумієш, це засіло в мені на кшталт якогось естетичного культу...” [2, 79–80]. З іншого ж погляду, знайомства з молодими художниками та поетами сприяють репрезентації Львова як міста митців і натхнення, причому в такий образ органічно вписуються ранні поетичні спроби самого протагоніста. Ясна річ, автор здає собі звіт з того, що його візія міста Лева надто суб’єктивна й мало спільного має з дійсністю тих часів, у чому самоіронічно зізнається читачеві.

Проте вільний творчий *простір*, символом якого є Львів часів юності героя, постає повсякчас загрозеним, позаяк він незмінно улягає тискові чогось більшого й неуникненого, якогось утілен-



ня інфертального зла. Це “щось” автор характеризує як Систему. Творча ініціація героя відбувається всупереч Системі, з якою він не може й не хоче погодитися, хоча – в різні моменти життя – схиляється до компромісів. “Отже, я мусив прийняти як сувору даність те, що на поверхні мене не буде. Я не зможу публікувати своїх текстів, тому що вони абсолютно не влаштують Систему. Звісно, я можу почати писання *під Систему* (курсив цитованого автора – Я. П.), але це неприпустимо” [2, 137]. Система стає водночас і фатумом, і викликом, причому друга функція, врешті, переважає, – герой знаходить спосіб перехитрити свого опонента і, за сприятливих обставин, виходить переможцем із фатального двобою.

Боротьба з Системою перетворюється для протагоніста в екзистенційне протистояння. Це постійний опір спробам накинати стан узалежнення, відвойовування найменшого закутку, який дозволяв би самореалізуватися, втішання такими собі невинними “симулякрами”, що дають враження звільнення, як-от подорожі, алкоголь, спілкування тощо. Серед них чи не найосновніший – власне, художня творчість, поезія, яка обдаровує ілюзією свободи. Але щоденне існування назагал жорстко нагадує про владний дискурс Системи з її незаперечним правом контролювати все, майже порвельівськи, включно з приватним життям індивіда. “Система, – зауважує Андрухович, – диспонує цілим набором пасток і пасточок на нас: прописка, стаж, військова повинність, тисяча й один облік, перший відділ, другий відділ, третій шмідділ. Скидалося на те, що методи боротьби за власне Я мусять бути ще більш партизанськими, ніж це уявлялося спочатку. Тобто окопатися проти Системи можна не у заздалегідь вибраному тобою місці, а винятково там, куди вона сама тебе пожбурить” [2, 139].

Історія звільнення Андруховичевого персонажа від влади Системи досить повчальна. Сам він, пригадуючи минуле, прагне вибудувати з окремих вражень та спостережень ланцюжок послідовної концепції. Від дитячих спогадів Праги через відкриття Львова та рідного Івано-Франківська (Франика) герой приходить до пізнання європейських міст, зокрема Берліна, який становить зовнішнє сюжетне тло роману. До речі, це символічне здобування Берліну своєрідно кореспондує з Жадановою тезою про “Берлін, який ми втратили” (див. однойменний есей [5, 17]). Звільняючись від об-



межень та регламентів, протагоніст Андруховича почувається як людина перехідної епохи й *межової свідомості*, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу. Подолавши культурну загумінковість, на яку свого часу його фатально прирікала Система, він утверджує свою європейськість – з притаманними їй зовнішніми ознаками респектабельного побуту (цей імідж вдало підтверджує фото Сузання Шлеєр на обкладинці видання) та психологічною розкованістю й природною поведінкою досвідченого мандрівника-інтелектуала. При цьому герой Юрія Андруховича не упускає нагоди, аби підкреслити слухність своєї, вже добре знаної читачеві цього автора, апології Центрально-Східної Європи, невід’ємною часткою якої є Україна, принаймні її Захід, Галичина з напівзабутими спогадами-снами про Австро-Угорщину та європейські потяги без кордонів.

У сучасній українській прозі все ще нечасто можна натрапити на порахунки з недавньою історією, цебто з її советським різновидом. Припускаємо, що ця тема залишається досить-таки дражливою. Для когось екскурс у недалеку історію обертається пригадуванням неприємних речей – колаборації з тогочасним режимом, плазування перед ним, зради – власних поглядів та, що значно гірше, більш принципових товаришів. Для інших він асоціюється з моральною деградацією, з упослідженням і неприкаяністю, як це маємо з молодими персонажами “Депеш Мод” С. Жадана. У кожному разі, сьогодні дуже бракує образу советської історії, побаченого та сприйнятого з сучасної критичної перспективи. Це мало би визволити нас з-під влади недавнього минулого, яка все ще сильно відчутна в українському суспільстві, зокрема в масовій культурі. Бо досі в Україні доводиться констатувати високий “рівень громадянської несвободи і загальмованості” [1, 194], як це робить в одному з недавніх есеїв відомий письменник.

“Історія навиворіт” може водночас як бавити читача, так і давати йому незайві уроки пам’яті, по-своєму перекодовувати узвичаєні історичні міфи. І Кожелянкові квазіісторичні “фентези”, й позаісторична художня візія Тараса Прохаська, і “центрально-східна ревізія” Юрія Андруховича, й тотальні кпини над спрофанованим минулим Жадана в “Депеш Мод” та “Біг Маку” – усе це маски та проекції образу недавньої історії, з характерною для кожної сві-

віднесеністю зі світом сучасності. Ці художні візії минулого за-свідчують сучасну аберацію самого поняття історичного знання як монументального чи директивного дискурсу. Вони утверджують множинну картину пам’яті, в якій поквитання з советською дійсністю оформлюються в індивідуальні, суб’єктивні проєкції, дуже відмінні між собою. У художній літературі, таким чином, затрачається тоталітарний образ минулого, поступаючись численним автономним творчим візіям, – і це обнадійлива ознака дистанціювання від минулого, визволення з-під влади його травматичної пам’яті.

Потрібно заново віднаходити в советській історії те, що може бути верифіковане як *вартість* сучасної культури. “Ми ставимо запитання до минулого, так ніби воно все ще відбувається, маючи на меті допомогти здійснитися тому, що було в ньому значущим. Вимога нейтрального ставлення з боку історичного спостерегача підринається і вірою в те, що минуле накладає певні моральні зобов’язання на сучасне” [4, 177]. Інтерес сучасної української літератури до советського минулого – з усім притаманним їй пафосом звільнення од зужитих стереотипів та колоніальних комплексів – прозраджує бунт *вічного повернення*, що є однією з невідмінних ознак культурного процесу, тягlostі, традиції.

### Література

1. Андрухович Юрій. Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999 – 2005 років. – К.: Критика, 2006. – 318 с.
2. Андрухович Юрій. Таємниця: Замість роману. – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.
3. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; Пер. з англ. Віктор Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
5. Жадан Сергій. Біг Мак<sup>2</sup>: Проза, поезія. – К.: Критика, 2006. – 232 с.
6. Жадан Сергій. Депеш Мод: Роман / Післямова Павла Загребельного. – Харків: Фоліо, 2004. – 229 с.
7. Кожелянко Василь. Дефіляда: Роман, новели. – Львів: Кальва-

рія, 2001. – 196 с.

8. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). – К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – 302 с.

9. Матіос Марія. Нація: Проза. – Львів: Кальварія, 2001. – 216 с.

10. Нариси української популярної культури / За ред. О. Гриценка. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.

11. Покальчук Юрій. Заборонені ігри: Повісті. – Харків: Фоліо, 2005. – 222 с.

12. Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця XX століття / Упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та прим. Василя Ґабора. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2002. – 628 с.

13. Прохасько Тарас. Непрості. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 140 с.

УДК 82.09 (477)

Саковець С.

## МІФОПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА

*Статтю присвячено дослідженню міфопоетики творчості В. Стуса на основі збірки "Палімпсести", яка засвідчує дуалізм як принцип творчої парадигми поета. У статті проаналізовано основні бінарні опозиції, що характеризують поетичний світ В. Стуса.*

*The article is devoted to the research of mithopoetics of the works by V. Stus based on the anthology 'The Palimpsests', which reflects dualism as a principle of poetical paradigm. The main binary oppositions which characterize poetical world of V. Stus are analyzed in the article.*

У контексті нової парадигми вітчизняного літературознавства актуальною є потреба всебічного аналізу літератури ХХ ст., у тому числі літератури шістдесятників. Останнім часом серед літературознавців зростає увага до питання структуруючої функції міфу та його поетики. Відтворення та осмислення міфопоетичної традиції у нових формах, що стало важливим естетичним принципом літературної думки ще початку ХХ ст., є актуальною і щодо творчості Василя Стуса. Відтак для того, щоб виявити специфічні моделі міфологізування у художньому мисленні поета, варто застосувати міфопоетичний аналіз до його творчості.

Метою статті є осмислити принцип дуальності, що становить основу тлумачення Стусової міфосвідомості та дослідити систему смислоутворювальних бінарних опозицій у творах В. Стуса.

За словами Є. Мелетинського, міфологізм і як художній прийом, і як пов'язане з ним світовідчуження – характерне явище літератури ХХ ст.

В основі поетичної моделі світу В. Стуса, як і в більшості поетів цього часу, лежить міфопоетична парадигма. Як особливе світовідчуження, міф служить глибинною підвалиною літературної творчос-

ті, що, у свою чергу, є виразником міфологічного світогляду. Міф органічно входить у творчий процес і часто розглядається як один із засобів поетики. Сутність художнього світобачення виявляється через сталі структури – міфологеми, тобто запозичення з міфу теми чи його частин у пізніших фольклорних та літературних творах, та архетипи, що відбивають ступінь міфоосвоєння людиною світу.

Міфологічні уявлення українців характеризуються міцною закоріненістю їх у народних звичаях, обрядах, віруваннях, які, хоч і дещо трансформувались під впливом християнської релігії, але збереглися і до сьогодні. В українському фольклорі і художній літературі міфологізм виявляється в образах, сюжетах, мотивах тощо. Міфологічний зміст часом проступає і в мовних засобах (метафорах, порівняннях, епітетах). Часто цей міфологічний зміст ні читач, ні автор не усвідомлюють, однак він існує.

Міфологічні уявлення, поєднуючись із сучасним мисленням, набувають нових властивостей, по-новому розгортаються і виражаються. Василь Стус іноді використовує фольклорні символи, мотиви, постійні епітети. Часом поет опрацьовує міфопоетичний символ з огляду на асоціативність сучасного мислення. Та часто використовує значеннєвий стрижень символу і творить власні образи з підтекстами, привносить нові смислові відтінки до значеннєвого поля вживаного символу.

З усього творчого доробку В. Стуса ми обрали для аналізу збірку “Палімпсести”, оскільки саме в ній виявляється найвищий ступінь взаємодії хронологічно різних шарів літературної творчості: від міфу через призму фольклору до сучасності. У “Палімпсестах” взаємонакладаються і перегукуються різні тексти, що засвідчують відмінні світогляди (наприклад, подвійний світогляд української особистості – християнський з домішкою язичництва).

“Палімпсести” також яскраво засвідчують дуалізм як принцип творчої парадигми В. Стуса. Весь Стусів поетичний світ побудований на опозиційних парах (антиноміях, бінарних опозиціях), витoki яких сягають міфології. Як відомо, принцип контрасту властивий кожному мистецтву з початку його виникнення, бо первісна людина саме так бачила світ і так відображала його у міфологічних уявленнях. З міфології опозиції проникли до фольклору, а далі й до літератури, набуваючи нових смислових відтінків, але збе-

рігаючи основне значення протиставлення. У творчій лабораторії письменника авторським індивідуальним сприйняттям світу.

Бінарні опозиції належать до особливостей поетичного світу В. Стуса. Наприклад, Ю. Шерех означає Стусову поезію як "наскрізь людську і людяну, повну піднесення і падіння, одчаїв і спалахів радості, прокльонів і прощень, криків болю і скреготів зціплених зубів, зіщулень у собі і розкривань безмежності світу" [374; 11]. Саме така поезія і складає основу "Палімпсестів". Показовими у цьому плані є вірші "Через смерть вертай до існування", "Ще буде все – і довгі дні і ночі", "Душа переболіла – ні жалю, ні страху", "Трагічна радість. Радість ще й трагічна", "Занурююсь у чорну зимну воду", "Жорстока стелиться дорога", "Вітчизно вір, вітчизно сподівань", "Їй-бо, не знаю, чи люблю" та ін.

Міфопоетичним мисленням, організованим у фольклорній формі, проникнутий вірш "Два вогні горять". У ньому відчувається дуалістичне сприйняття світу первісною людиною:

*Два вогні горять,  
з вітром гомонять,  
а в високім небі  
два сонця стоять.  
А що перше – день,  
а що друге – ніч,  
а між ними синім цвітом  
вже зацвів тирлич.  
Уперед піду –  
вогню не мину,  
а назад піду –  
загину [209; 8].*

Творчий світ В. Стуса характеризують міфологемні опозиції "гуси – ворони", "зорі – калюжа", "море – багно", "радість – горе", "воля – неволя", "життя – смерть", "жива вода – мертва вода", наявні у таких рядках: "І не море – ставкове багно то, і не гуси – ворони важкі, на одній пречисто чорній ноті вивіряють радісні віки" [118; 10], "Трагічна радість. Радість ще й трагічна" [121; 9], "Жертовна молитва, жертовна клятва, жертовна любов і прокльони – одвіку не буде із мене раба, душа поневажить поло-

ни” [158; 10], “Жорстока стелиться дорога, нема ні чорта ані Бога” [38; 10], “Одна гора – зима, а друга – літо, а я стою, мов осінь, – посеред” [300; 8], “Скипілись разом падь і висота. Тут паверх, паниз, пажиття і паскін, переступай шипуче лезо меж” [112; 10], “І щастя й біль. І день і тьма. І спека і мороз. О Боже, кращого нема за сто твоїх погроз...” [173; 8], “Одна – червона. Друга – золотава. Одна – солодка. Друга – аж терпка. Одна тяжка біда. А друга слава. І губиться розгублена рука. І я вже рвусь – від себе і до себе” [158; 8], “Значи справжні межі між смертю і життям, між днем і ніччю, між правдою й брехнею” [332; 8], “Життя – повище зір, життя – понижче пекла” [72; 10], “Труна й колиска рікою споминів кудись плывуть – не знаючи зупину” [162; 8], “Це горе – пагорб мій і терикон – моє новонародження і скон, неначе домовина і колиска...” [47; 9], “В країні мертвих є той суходіл, з якого б’є жива вода. По неї летить із України вороння, але не повертається додому” [91; 10], “І так над плесом мертвої води – вона живіша од живої – висне на шелепочку сподівання корінь і дотліває спогадами” [162; 8], “У кожного вельможний свій політ, колиска і труна, котрі з народжень собі на зріст обрати може кожен” [160; 8].

Як наслідок антитетичного сприйняття дійсності, автор виявляє дуалістичне ставлення до України. Образ України є енантіо-семічним, тобто поєднує у собі протилежні, антонімічні значення. Ще Б. Рубчак помітив у творчості В. Стуса “розщеплення України на “рідну” і “чужу” [337; 5]:

*Яка нестерпна рідна чужина,  
цей погар раю, храм, зазналий скверни! [189; 8]*

*Бо вже ослонився безкрай чужинний,  
бо вже чужинець кий оцирився край.  
Прощай, Україно, моя Україно,  
чужа Україно, навіки прощай [251; 8].*

Образ “чужої” України поєднується із негативними характеристиками: “божевільна Україна”, ошукана, оспала, навісна“, “відтята, стята, нежива, відторгнута, чужа, сумна, ворожа”. Тоді як образ “рідної” України зустрічається лише у сполученні із позитивними епітетами, образами:

*Зелені села, білі городи  
і синь-ріка, і голуба долина,  
і золота, як мрія, Україна... [319; 8]*

Опозиція “рідна” Україна – “чужа” Україна” постала на тлі опозиції ширшого плану, на тлі “наскрізної антитези краю і чужини” [27; 7]. Основою протиставлення “рідного краю” і “чужини” є антитеза просторових відношень “близький – далекий”, характерна для міфологічної свідомості. Ця антиномія вказує на структуру простору по горизонталі. “Не-Україну” В. Стус називає “чужиною”. Та згодом, коли “чужина” стає географічно ближчою за “рідний край”, полюси опозиції міняються місцями. Україна стає “чужою” і “вичужілою”, оскільки вона займає полюс “далекий”: “Рідна Вкраїна далеко – не чує” [265; 8], “Такий ти близький, краю мій, і безнадійно так далекий” [249; 8], “... десть Україна – там, уся в антоновім огні, на докір всім світам” [239; 8], “А де Україна? Все далі, все далі, все далі” [207; 8], “І даленіє дальня Україна...” [205; 8], “Там – Україна. За межею. Там” [88; 8], “... за край світу – Україна” [123; 9].

Поділ простору на “свій – чужий” (одним із варіантів якого є протиставлення “близький – далекий”) і його вияви, притаманні українській культурній традиції, пов’язані з давніми віруваннями, котрі сягають того часу, коли світогляд і фольклор іще не розчленовувались [115; 4]. Полюс “свій” опозиції вбирає у себе позитивні образи, а також ті, що пов’язані з людською цивілізацією (“зелені села”, “білі городи”, “сині ниви” – просторові об’єкти, “гуси” – зооморфна міфологема, “троянди пуп’янки духмяні”, “вишині”, “яблуні” – флороніми; усе це знаки окультуреної природи (якщо не брати до уваги архетипні символи України – тополю, вербу, калину, а також “сакральні точки українського світу”: Дніпро і Софіївський собор [40; 12]). Натомість простір “чужини” – це “невідь-простір горбів, і урвищ, і багнюк” [135; 9], це “хащі й штичаки”, “болото”, “баюра” [354; 8]. В українській міфологічній свідомості ці місця були дескрипторами демонологічного, нижчого світу, позначали місця існування нечисті та асоціювались із хаосом.

Бінарна опозиція “свій – чужий” не обмежується варіантом “близький – далекий” як характеристики лінійного простору. Ця дихотомія передбачає відповідність “свого” – цьому світові, са-



кральному світові живих, і “чужого” – потойбічному світові. За давніми віруваннями, світи відокремлювалися кордоном, яким у різні часи або й одночасно у різних об’єднаннях наших предків уявлялися річка (вода) і вогонь. Смерть – це перехід до іншого світу через річку. Тому тіло померлого клали в домовину, яка отожднювалась із човном, і пускали за водою. Міфологічний образ човна, корабля властивий найрізноманітнішим етнічним традиціям. У В. Стуса цей образ доповнений індивідуальними тонами:

*Яке блаженство – радісно себе  
пуститися, неначе човен берега [129; 8].*

*Червона барка в чорноводді доль  
загубиться. І фенікс довгоногий  
перенесе тебе в ясні чертоги  
від гамувань, покори і сваволь [220; 8].*

*Ковчег твій – це похмурий саркофаг,  
якому ти до скону вже стерничий [381; 8].*

Вогонь, як і вода, символізував очищення духу і сприяв переходу до потойбічного світу. Наші предки спалювали померлих, намагаючись розпалити якнайбільше вогнище, яке обносили сакральним колом. Вогонь і стовп диму, спрямовані вгору, допомагали душі померлого здійснити перехід:

*Попереду ясна лопоче ватра.  
Крізь неї, мов крізь себе, треба йти [90; 10].*

*Моя душа, запрагла неба,  
всерозкриленна держить путь на стовп  
високого вогню... [138; 8]*

*... судилося згоріти на вогні  
на власному – залишиться лиш тінь  
та дим від попелища зрине вгору [157; 8].*

Якщо перенести ситуацію переходу межі на життя і художній світ В. Стуса, то бачимо перехід зі “свого” (простір батьківщини) до “чужого” (заслання), що можна тлумачити як символічну смерть. Поет сам вказує на це:

*Ще й до жнив не дожив, зелен-жита не жав,  
ані недолюбив. І не жив. І не жаль [104; 9].*

Жита у міфомисленні народу асоціюються зі смертю людини, яка не скінчила природного циклу існування [50; 1].

Зі значенням “вхід до потойбіччя” вживається образ вікна. Як відомо, давні українці виносили з хати небіжчика не через двері – шлях живих, – а через вікно. Але вікно – це не тільки вхід до “того” світу, а й вихід із нього. У В. Стуса бачимо міфологічні мотиви приходу “гостя”:

*Вікно прокрила ти – гучне вікно прокрила,  
зозульку посадила, щоб гостя стерегти [273; 8].*

Сакральним засобом захисту одного світу від іншого було коло. Наші пращури насипали круглі кургани-могили, місця поховання окреслювали колом. Зрозуміло, захист стосується цього світу, поховальний обряд передбачав захист від небіжчика, аби той не забрав нікого із собою. Але у Стусовій поезії знаки двох світів міняються на протилежні:

*Довкола мене смертна смуга,  
ніхто не зближуйся – й на крок [360; 8].*

Отож, ми розглянули міфопоетику збірки Василя Стуса “Палімпсести”, зупинившись на дуалістичній міфотворчості поета. Дуалізм мислення закорінений в генетичній етнопам’яті ще з того часу, коли наші предки неусвідомлено для себе користувалися принципом бінарних опозицій, пізнаючи світ: він будувався на протилежностях, які, доповнюючи одна одну, врівноважували структуру світу. Поетичний засіб бінарної опозиції як конкретний вияв міфотворчості є важливим для розуміння поетичного простору В. Стуса. Він збагатив українську поезію новими образами, мотивами, асоціаціями, властивими тільки йому опозиційними парами.

## Література

1. Бондаренко А. Лексична парадигма “страждання” в поезиці Василя Стуса. – [www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm](http://www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm)
2. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.

3. Мишанич М. Бінарна опозиція як спосіб поетичного самовираження Василя Стуса. – [www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm](http://www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm)
4. Петров В. Український фольклор // Берегиня. – 1996. – № 1-2. – С. 113-120.
5. Рубчак Б. Перемога над прірвою (Про поезію Василя Стуса) // Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор- Торонто, 1987. – С. 315-351.
6. Селіванова О. О. Опозиція “свій – чужий” в етносвідомості // Мовознавство. – 2005. – № 1. – С. 26-34.
7. Соловей Е. Проблема автентичного буття (В. Стус) // Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. – К.: Юніверс, 1998. – С. 253-290.
8. Стус Василь. Палімпсест.: Вибране. – К.: Факт, 2006. – 432 с.
9. Стус В. Вікна в позапростір: Вірші, листи, статті, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1992. – 262 с.
10. Стус В. Дорога болю: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1990. – 222 с.
11. Шевельов Ю. Трунок і трутизна // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994. – Кн. 3. – С. 366-395.
12. Яструбецька Г. Концепт “Україна” в поезиторчості Василя Стуса // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37-43.

УДК 82.09 (477)

Степанець В. О.

## МІФИ ТА АРХЕТИПИ: ЇХ МІСЦЕ І РОЛЬ В ІСТОРИЧНИХ ДРАМАХ ІВАНА КОЧЕРГИ

*У статті ґрунтовно досліджено роль персонажів в історичній драмі "Алмазне жорно" Івана Кочерги, які змодельовані за типом українських міфологічних героїв. Також проаналізовано найбільш важливі відмінності між мовою автора та мовою драматичного твору з міфологічною структурою.*

*In the article it has been well-founded the role of the characters of the historical drama "Diamond grind-stone" by Ivan Kocherga, designed after the type of the Ukrainian mythological heroes. It also has been analyzed the most significant differences between the language used by the author and the language of the drama works with the mythological structure.*

Міфологічний аналіз драматичних творів українських авторів на сьогодні не є поширеним.

Останнім часом помітно актуалізувалась увага вчених до міфологічного аналізу художніх творів. Це закономірно в контексті сучасних методологій, які збагатили вітчизняну гуманітарну сферу. Багато дослідників (А.Гурдуз, Н.Гладка, Т.Литвиненко, М.Моклиця, О.Слоньовська та ін.) у той чи інший спосіб звертають погляд на міфологічну складову літератури, акцентують на необхідності її вивчати. Проте в наукових пошуках поки що переважає літературознавчий вимір. Методичний аспект проблеми розробляється недостатньо, що стає на перешкоді більш активному впровадженню міфологічного аналізу в практику.

У контексті міфологічного аналізу історичних драм Івана Кочерги слід дати обґрунтування образам-персонажам п'єс, які змодельовані за типом українських міфологічних героїв; з'ясувати, яке надзавдання виконує герой у первісному міфологічному сюжеті, а яке – в літературному тексті; довести, що дане дослідження

корисне для осягнення ідеї автора з позицій сьогодення.

Продуктивним полем для розробки й апробації міфологічного аналізу є твори історіософського звучання. Вони часто виникають на основі запозичених міфологічних сюжетів, які можуть бути оприявненими в тексті або ні, але в більшості випадків допомагають реалізувати філософсько-історичне спрямування матеріалу. Це зумовлено тим, що міфологія в силу своєї споконвічної символічності виявилася зручною мовою для опису вічних моделей особистої і суспільної поведінки, сутнісних законів соціального і природного космосу, які кожен письменник розуміє індивідуально, виходячи із власного історичного світогляду. Ще в XIX столітті німецький учений В.Вундт указував: міфологія може виконувати законодавчу роль в осмисленні явищ і процесів людського соціуму. Він стверджував: "... Закони, дані нам об'єктивно у мові, міфах і звичаях... необхідно пояснювати в "явищах суспільного життя" і "на різних рівнях культури" [2, 93].

Аналіз будь-якого витвору мистецтва слова в діахронічному, ретроспективному аспекті обов'язково виявляє залишки архаїчного міфу. У наш час вже не підлягає сумніву, що первісний міф як світоглядна система, реалізована через певні образи, – це своєрідний депозитарій мотивів, сюжетних та образних схем.

У літературному тексті роль міфу не однорідна. Проте в будь-якому разі до нього треба ставитися не як до окремого "тексту в тексті", а як до "тексту-коду", привнесеного автором у художній матеріал для збільшення семантичного потенціалу. Якісне прочитання художньо-історичних творів з міфологічною структурою можливе лише тоді, коли є розуміння: "текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови – для його утворення потрібно принаймні дві мови". У нашому випадку: перша – мова використаного міфу, друга – мова самого автора. У точках їх дотику народжуються філософсько-історичні значення ("вихідні повідомлення"), які в результаті йдуть до читача.

Окрім міфів у класичному їх варіанті, це стосується й легенд, переказів, мандрівних сюжетів, які також можуть виконувати роль міфологічної структури літературного тексту. Треба розуміти, що

“міф завжди є прецедентом і зразком не тільки для людських дій..., але й у відношенні до долі людини в цілому; більше того, міф – це прецедент, модель для всіх видів і форм буття”. Він виконує роль своєрідного історичного архетипу – прообразу дійсності, яку письменник намагається узагальнити художніми засобами. Його “... сакральний час має свій “початок” в історії; “початок” цей зберігається з тим моментом, коли божество творить чи організовує світ, коли предок чи культурний герой встановлює прообраз якої-небудь діяльності” [1]. Відомий психолог XX ст. К.-Г.Юнг, завдяки якому й поширилось слово “архетип”, пов’язував архетипи з колективним несвідомим. Він вважав, що архетипи – це своєрідні коди. Розшифровуючи їх, ми можемо зазирнути в прадавні глибини, осягнути те, що визначає важливі основи нашого життя [9, 27].

У контексті міфологічного аналізу важливе місце посідає і характеристика образів-персонажів літературного твору. Вони здебільшого змодельовані за типом міфологічних героїв, що взяті за основу, тобто є носіями незначної кількості (або й однієї) властивостей, які генеалогічно виходять з рис-домінант міфологічного прообразу.

Їх називають ще архетипами (архетип – буквально первісний образ, отже, пов’язаний з міфічним сприйняттям світу). Архетип – синонім до слова образ. Будь-який архетип – це художній образ, який актуалізує і виносить на поверхню зв’язок людини з первісним світовідчуттям. Не завжди цей зв’язок актуалізується, навіть далеко не завжди відчувається чи, тим паче, усвідомлюється авторами, тому далеко не кожен образ у творі історичної драматургії письменника є архетипним [2, 24].

Світова література зараз активно звертається до “архетипів” народного духу, народного міфологічно-фольклорного мислення, яке є, по суті, основою народної творчості. Сучасних художників вимучує прагнення охопити світ людини в усій його неповторності й повноті. Нас сьогодні особливо болісно тривожать такі проблеми, як смисл людського життя, совість, як міра людяності, внутрішні принципи й першопричини людських учинків, моральні параметри визначення внутрішньої свободи, багатоаспектність та відносність моральних оцінок поведінки людини...

Пошук високих духовних і моральних цінностей стає рушієм

драматичних колізій у творі І.Кочерги на історичну тематику – драмі “Алмазне жорно” (1927).

У п’єсі відображені історичні події 1768 року, відомі під назвою “Коднянська трагедія”, а також змальовано трагічний фінал гайдамацького руху в містечку Кодня поблизу Житомира, де було скарано на горло понад три тисячі повстанців.

Фабула твору пов’язана з пошуками коштовного алмаза, що має форму жорна. Якщо наречена гайдамаки Василя Хмарного Стеся знайде його за двадцять днів, то врятує юнакові життя.

Символ алмазного жорна пов’язаний з ідеєю відносності ціннісних орієнтацій. Для кожного, хто шукає втрачену коштовність (чи кому вона випадково трапляє до рук), камінь має зовсім різну вартість і значимість. Для власниці – княгині Вількомірської – це матеріальне багатство й емблема родової знатності й могутності (а зі смертю єдиного сина – чи не знак згасання і марноти). Для гайдамаків у корчмі – нікчемна “скляна затичка”, яку й “у карти ніхто не бере”. Для сліпої Лії – лише гострий предмет, що ранив босу ногу. Для лікаря і вченого Цвікловіца – випробування волі, “викуп за право вільного розуму”. Нарешті для Стесі – це життя Василя, обіцяне в обмін на алмаз. А в фіналі слову “жорно” повернено пряме його значення: тепер вже не алмаз, який так і не став засобом порятунку, а величезний жорновий камінь стає знаряддям помсти і “замикає” ланцюг асоціативних перетворень.

Стеся в “Алмазному жорні”, здається, першою з героїнь Кочерги на власному трагічному досвіді усвідомлює відносність плину часу, різну подієву й психологічну наповненість, різну суб’єктивну цінність одиниць його лічби. Вона одержимо прагне вирвати з лабет смерті коханого, засудженого гайдамацького ватажка, коли вже придушено повстання, а мрія про справедливість і рівність знов залишилася лише мрією. Героїня “Алмазного жорна” прагне не справедливості, а милосердя.

“Мов безумна, мчала я і вдень і вночі, щоб успіти до строку, щоб не приїхати, коли вже буде пізно... І ось... І ось... я у вас... голова туманіє... в очах темно... Благаю ж вас, закликаю вас усім святим... ради життя людини... дайте мені цей камінь, я служитиму вам весь свій вік... тільки врятуйте, врятуйте мого Василя... його ж

завтра, завтра скарають”, – у розпачі благає вона єврейського мудреця Цвікловіца [5, 318].

Жертовність і самозреченість дівчини, якою керує “не розум, а серце”, вражають людину, що сама постраждала від гайдамаків (тут, як бачимо, автор далекий від загальноприйнятої ідеалізації повстанських рухів: гуманізм його позакласовий), і Авраам Цвікловіц віддає коштовний камінь Стесі: “платить свій викуп за право вільного розуму”.

Однак чиста, як алмаз, душа героїні виявляється безсилою проти влади і культу дорогоцінних матеріальних речей, що взяли гору над розумом і серцем. Стеся божеволіє і гине, звинувачуючи соціальне й моральне зло, той бездумний у своєму меркантилізмі й користолобстві світ, що давить і нищить фізичну й духовну свободу людини. Світ зла і насильства асоціюється для дівчини із кам’яним жорном:

“Підніміть ці жорна, бо вони придавили моє серце... воно там сочиться кров’ю... Ви подумайте тільки, як боляче серцю, коли на ньому лежить такий камінь... Зніміть жорно з мого серця!” [5, 347].

У казковому сюжеті зло мусить бути покараним. Кочерга в принципових моментах від цієї схеми не відступає, хоча, зрозуміло, змінює й ускладнює її. В “Алмазному жорні” виявляється інтерес драматурга до подвоєння ситуацій (паралельних, альтернативних або ж парадоксально “перевернутих”), яке в наступних п’єсах відіграватиме ще значнішу роль. Лінія Хмарний – Стеся (романтизований взірець взаємної вірності й любові) двічі віддзеркалюється в паралельних сюжетних побудовах: через історію Гельці Брагінської та Лук’яна Ілька – і через її ж стосунки з графом Ружинським. Зустріч музики-гайдамаки Ілька з Гельцею – це знов-таки ситуація порятунку. Благородний розбійник (варіант традиційного казкового персонажа) вихоплює графиню з рук гвалтівників і відпроваджує в безпечне місце. Як запоруку вдячності й любові одержує від неї золотий наперсток. Розповідаючи про цей доленосний у її житті випадок, юна графиня розливається у своїх почуттях, клянеться своєму романтичному героєві у вірності:

“Три речі я дала тоді йому на спомин – цей наперсток, моє ім’я... і... (зупиняється, дуже тихо) і мій поцілунок, бо нічого більше не було в мене в той час. Але вся моя душа належить цьому рицареві



з тієї пори, – і йому досить тільки прийти, щоб повести мене за собою, куди він схоче” [5, 328].

Але при наступній зустрічі в кабінеті судді дівчина прирікає свого рятівника на смерть. Виплеканий нею образ високородного рицаря з золотим мечем був надто далеким від реальності. За добро відплачено злом, зрадливість і насильство перемагають. (Стосунки персонажів тут підказують казкову паралель благородного розбійника й невдячної злої принцеси). Юнак, звертаючись до своєї зрадливої мрії, підкреслює моральну вищість простого гайдамаки над екзальтованою панянкою:

“Але тричі зреклася хлопа вельможна панна... Прощай, ясно-вельможна графине. (Зараз же ніжно). Прощай і ти, Гельцю, дівчино з золотим наперстком, що пригорнулася в одній льолі в мене на грудях в ту чудову ніч...” [5, 331].

Василь Хмарний – прекрасно виписаний образ повстанського ватажка. Хмарний як героїчний повстанець мало зображений безпосередньо в дії і вчинках: вони лишаються десь там, поза сценою [3, 39]. В основному в п’єсі змальований герой у дискусіях з панством на суді. “Не тіште себе думкою, пане Дубровський, що ви чините суд над нами. Не суд – а розправу, бо не злочинців ви караєте, а весь народ, який відважився сказати, що він не бидло, а має вільну душу” [5, 286].

Не викупу життя ціною алмаза бажає Хмарний – він прагне лише справедливої відплати панам за зневажену гідність і честь, за кривди, заподіяні людям. У фіналі п’єси ми бачимо народного героя на волі, він мстить графу Ружинському за Стесю, вбиваючи його жорном.

В “Алмазному жорні” гайдамаки – речники справедливості, помсти, але ж, звичайно, насильство і кровопролиття не мають виправдання. Суддя Дубровський – караючий меч у руках гнобителів, та саме він намагається стримати розгул смерті, обстояти рівність перед законом. Зрештою, від ідеологічної категоричності драматурга частково рятувало вже саме звернення до історичної тематики, де менше тяжіла пекуча злоба сьогодення. Одним з означень творчої еволюції Кочерги тут може бути рух від романтичного непримиренного протиставлення високого й низького, прекрасної казки і сірого будня.

Фольклорну основу мають образи Хмарного і Стесі: автор наділяє Василя Хмарного богатирською силою, Стеся звертається до сил природи, до диких гусей, "чи не бачили вони, що діється зараз у Кодні?"

Фольклорними рисами народних героїв наділив автор і гайдамаків-музик Прокопа Скрягу, Мусія Шенчика, Лук'яна Ілька. Скряга безстрашний і володіє такою ж богатирською силою, як і Василь Хмарний. Під час арешту, орудуючи однією лише бандурою, він позбивав з ніг багатьох жовнірів, капралів. Коли опісля пан Пшепуровський з'явився зі скаргою до судді Дубровського з перев'язаною головою і натякнув йому про свої "шляхетні рани", суддя зауважив: "Не дуже й шляхетні ті рани, коли один музика зміг переколошкати бандурою двадцять польських жовнірів... А що ж було б, коли б вас почали лупити цимбалами або якби у Скряги була шабля замість бандури".

Другий музика, Мусій Шенчик, теж ніби вихоплений драматургом з народної думи. Намагаючись переконати Пшепуровського та його жовнірів у тому, що він, Шенчик, та його товариші не гайдамаки, а мирні музики, він так і сипле кмітливими народними висловами та дотепами: "Що ж робити, ясновельможний пане? – говорить він. – Коли б не скрипка та не бас, то й музика б свині пас, – добре, кажуть, бути взимку котом, а на Великдень попом, але не від нас це залежить. Ми ж люди бідні, заробляємо помалу на сіль до оселедця, через крупи до пшона не сягаємо, натягаємо маленькі латки на великі дірки, де їдять – там пхаємось, а де б'ють – тікаємо. Така вже наша доля, з дозволу вельможного пана" [4, 18].

З аналізу п'єси "Алмазне жорно" видно, що І.Кочерга при написанні драми на історичну тематику звертався до "морфології казки", використовуючи казкові мотиви, схеми, сюжетні кліше.

Отже, побудова системи персонажів драматичного твору набирає філософсько-історичного спрямування ще в один спосіб. Використаний І.Кочергою міфологічний сюжет допомагає йому виділити героя, що несе в собі важливу історичну ідею, із соціального середовища або ж протиставити йому. Василь Хмарний, Стеся, Ілько Лук'ян, Гелена Брагінська, Мусій Шенчик та інші персонажі завдяки міфологічній природі набирають суттєвої властивості: вони позиціоновані в літературному тексті як центральні художні суб'єкти, що несуть вироблену письменником історичну ідею.

У представленій статті було розглянуто особливості міфологічного аналізу художнього тексту та розкрито міфологічну природу створення персонажів в історичній драмі Івана Кочерги “Алмазне жорно”.

Доробок Івана Кочерги, за всієї його жанрової розмаїтості, свідчить про відданість драматурга принципам неоромантичної поетики, виробленим ще на початку його творчого шляху. У наступні десятиліття цей неоромантичний стиль по-різному взаємодіяв і переплітався з іншими течіями й напрямками, проте легендарна казкова обрядовість завжди була важливим компонентом індивідуальної манери Івана Кочерги.

### Література

1. Бондаренко Ю. Аналіз художньо-історичних творів з оприямиєними структурами // Українська література. – 2005. – № 6. – С. 11-14.
2. Вундт В. Проблемы психологии народов. – СПб: Питер, 2001. – С. 93.
3. Голубєва З.С. Іван Кочерга. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1981. – 191 с. (Літературні портрети). – С. 38-39,42.
4. Коломієць В. “...Я спробував відтворити” // Українська мова і література. – 2004. – № 39. – С. 17-19.
5. Кочерга Іван. Драматичні твори. – К. – 1976. – 422 с.
6. Кудрявцев М. Ідея як домінуючий фактор в образах-символах історичної драматургії Івана Кочерги // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – №10. – С. 9.
7. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – К. – 1968. – С. 259.
8. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 432.
9. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – С. 23-27.
10. Стильові тенденції української літератури ХХ століття / НАН України, ін-т ім.Т.Г.Шевченка; Упоряд. Н.М.Шумило. – К.: Фоліант, 2004. – 283 с.

УДК 82.09 (477)

Тхорук Р.

## ДРАМА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО “НЕ СУДИЛОСЬ”: АВТОРСЬКА ТЕМА Й ЧИТАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ

*У статті висвітлюється питання зумовленості змісту й смислів п'єси Михайла Старицького „Не судилось” масовою драматургією другої половини XIX сторіччя, зокрема структурою сімейно-родинної мелодрами. Авторська тема визначається методом контекстуального аналізу усього корпусу драм письменника. Ситуація не-відчитування авторських інтенцій окреслюється на матеріалі читачьких відгуків (компетентний читач).*

*The articles is about correlation of content and meanings of drama Mychajlo Starytskyj It doesn't theirs fate and mass Ukrainian dramas in the second half of XIX century, in this case the family-and-love melodrama structure. The author theme is determined by methods of context analyze on materials of writer's dramas. Misreading of author intentions are researched on reader responses (the informed reader).*

Звичним поняттям у класифікаційній схемі драматичних жанрів другої половини XIX сторіччя стала драма з народного життя поруч із комедією та водевілем. Чітке позначення “вихідного матеріалу” та соціального статусу персонажів вирізняє корпус мелодрам з-посеред творів іншого стилю (символічного етюдю, наприклад) та відділяє від історичної драматургії. Все ж у дефініції соціальний аспект акцентований. І може бути витлумачений як вододіл високої та низької культур, тяглість класицистичних чинників організації культурного організму. Автори драм, що здебільшого в силу походження й освіти перебували або в потужному полі традиційних тем і підходів, або ж поза ним, по-різному почувалися в ситуації зрослої театральної активності та непідробного інтересу публіки до українського театру у 1880-1920-х роках. Складність “вращення”

авторської теми у традиційну культуру спробую описати на прикладі драми Михайла Старицького “Не судилось” шляхом відстеження відхилень від формульних схем у тексті, а потужність каналів рецепції, що забезпечують традиційність, на основі відгуків та інтерпретацій. Мене власне цікавлять випадки різючої незбіжності очікувань автора та відгуків читачів, навіть із найближчого до письменника кола (як, наприклад, із описаних у листах Олени Пчілки до О. Огоновського щодо постановок “Світової речі”).

Найперш зазначу, що значний обсягом масив текстів драматургії 1880-1920-х років геть не означає їх тематичного різноманіття. Скоріше доведеться говорити про існування багатьох варіантів кількох тем. Як і у випадку фольклорного корпусу текстів, радше слід говорити про тематичні цикли та варіювання у їх рамках. Змістові характеристики залежні від “призначення” твору у комунікативній системі, в координатах надавач / реципієнт. Пізнавальний і розважальний аспекти часто урівноважуються у цілісній системі культури. Специфічною ознакою виступає кореляція комедії та мелодрами, що виявляються більш-менш схожі персонажно-тематичною структурою.

Тематична парадигма виявляється значущим складником з уваги на суцільність системи культури, визначає читацькі стратегії найперш селянських спільнот, вихованих завдяки фольклору, тобто до деякої міри механізми рецепції фольклору назагал витримуються українською культурою. Сегмент масової культури, на моє переконання, імітує або ж переймає ці механізми, враховуючи вироблені стратегії й канали (зокрема, архетипні теми й варіативність, базовану на формульності), а висока культура без часткового їх задоволення і забезпечення втрачає читача / глядача цілком.

Якщо виокремити так звану історичну драматургію<sup>1</sup>, -- вона презентує ідеологічно складніший витвір, -- то увесь корпус драм

---

<sup>1</sup> Історичного стибу твори визначають, на мою думку, сегмент усвідомлення національної та державної самототожності. Вони перебувають у значній залежності від форм, вироблених у трьох мною названих циклах, щедро із них запозичуючи структурний матеріал; на відбір формульних структур впливає завдання справити запрограмоване (інтенційне) враження. У другій половині XIX сторіччя саме відбувається процес формування, становлення, відбирання й стереотипізації вдалих формулок історичної драми.

масової літератури обмежитися до таких *тематичних циклів*:

- почуття / родина / жінка, сегмент любовно-сімейної тематики;
- влада / громада / чоловік, відповідно: політична й соціальна проблематика, тема героя-заступника;
- гонитва за грошима / заробіток / професія-покликання; тема підхоплена у цей період завдяки емансипаційному потенціалу; у параметрах традиційного суспільства слід йдеться про постать “чужого” та “іншого” у селянській громаді.

У **центрі першого** з визначених сегментів постать дівчини й жінки, домінантою стає стереотип покинутої жінки. Сентиментальним додатком виступає колізія дитини. Застереження, акцентоване у тексті, спрямоване на осуд легковажності чоловіка й захланності родичів дівчини (жінки). Стисло й влучно стереотипність групи головних персонажів цього тематичного циклу виражає репліка старої свекрухи із мелодрами “Брат на брата” Д. Грицинського (1911), яка втішає покинуту невістку: “І-і... дочко! Наша доля яка... дітей роди, хліб печи, пряди, а чоловіка не гляди, бо все їдно не вглядиш!.. Удача в їх така!..” [2, 42] Легковажність чоловіка виявляється через постать спокусливої коханки: одна її присутність виявляється достатньою, щоб заповнити психологічно-мотиваційну лакуну різкої зміни ставлення чоловіка від початкової сцени побачення чи досвіток-вечорниць із освідченням до наступної пристрасних залицянь до іншої чи жорстоких докорів в лице покинутої. Цей злам у стосунках, що виглядає різким поворотом інтриги, вважаю найнеобхіднішим ефектом. Він твориться антитезою і ради неї, адже дає змогу підкреслити виразність миті скидання полуди із очей, зникання любовного бажання й пристрасті. Домінантою образів закоханих і пошлюблених лишається чеснота вірності і відданості, вона й буде випробовуваною та загроженою – така сутність сюжетної історії любовно-сімейної мелодрами.

Легковажному чоловікові мелодрами відповідає надокучливий нелюб комедії. Починаючи ще від “Наталки Полтавки”, а вона здебільшого й наслідується, постать милого не розроблюється настільки, щоб зумовити сюжетні ситуації хитрощів чи втечі ради шлюбу, допомога приходить від сторонніх або ж випадково. Водевілі про веселу молодичку, що вміло спекалася залицяльників, за характером інтриг скоріше вказують на наслідування переробок

гоголівської “Ночі перед Різдом”. Ці добре розроблені структури завдяки поширеності легко надаються редукції і часто стають складовими текстів іншої тематики.

Наскільки автор тексту масової драматургії дбає про точне відтворення схеми і якими стають точки доповнення сюжетної історії, а які виявляються нерушними, можуть засвідчити саме надто невибагливі п'єси. До таких у цьому циклі, на мою думку, належить мелодрама “Дві сестри” О. Лісовського (1901). Перша дія знайомить глядача / читача із мріями “дідової” доньки: бажає вона вийти заміж за парубка Олексія. Та на нього поглядає і крива на одне око “бабина” донька Феська. Вони із матір'ю закликають ворожку. В останній дії перед нашими очима розгніваний через поговори про нешлюбне дитя Олексій убиває збожеволілу від горя покинуту жінку і над її тілом дізнається про обман. Схема, як бачимо, схоплена без значних лакун і витримана уже завдяки розстановці персонажів та фреймою сюжетної історії.

Однак текст “Двох сестер” демонструє ще кілька розроблюваних стратегій: розробку поля причин розлуки (зради) закоханих; демістифікації забобонів (не ворожчині зусилля стали причиною гніву); моралізації на основі фольклорного наративу чи релігійного коду (наразі казки). Такі значущі змісти, як колізія дітей, божевілля, вбивство, пияцтво, суперництво у рамках схеми любовного трикутника, лишаються непорушними. Можливості комбінаторики, а вона є найпоширенішим підходом при формульності текстової структури, переважно зосереджуються навколо маргінальних елементів: постаті коханки-розлучниці (ворожка, заздрісна мельничиха, чарівниця, колишня покинута мила), причин відсутності милого (бурлака, на заробітках, на війні/службі), усунення нелюба (обман, намова й арешт), розв'язки мелодрами (божевілля, вбивство). Драма Михайла Старицького “Не судилось”, безсумнівно, найбільш адекватна до структури цього тематичного сегменту.

Жанрове розмежування на комедію (водевіль) та мелодраму опирається на розрізнення стереотипу бой-жінки та покірної жертви. І покірність, і відважність амбівалентні в оцінках, тому не можна сказати про чіткість їх розрізнення. Скоріше йдеться про двоякість розв'язання долі жінки, що й вирішує те, як визначити жанр. Трагічна розв'язка – мелодраматична, а хеппі-енд – комедійна чи

ж водевільна. На загал можна твердити з уваги на кількість творів, що осердям цього тематичного циклу є тема покинутої дівчини й жіночого безталання. Потужним виявляється підживлення фольклорними текстами – жартівливим піснями, баладами і т. і.

**Другий тематичний цикл** пов’язаний із постаттю народного заступника, обіграє незатухаючі питання громадської непокори й бунту. Багатим саме у цьому випадку виявляється сегмент історичної драматургії (тема розбійника). Класичним взірцем назву “Бурлаку” І. Тобілевича. Структура героїчного романсу тут поволі поступається на користь нарощення сатиричних сюжетних ситуацій. Усе ж статистично тема бідніша. Ця тематична група щедра на водевілі й комедії політичного характеру. Достатніми ознаками структури за наявності постаті народного оборонця вважаю вказівку на громадський характер моралістичних акцентів автора. Персона визволителя, який з’являється здебільшого ніби нізвідки, щоб обстояти права немічних та обділених, оповита ореолом загадковості. Мимоволі хочеться звернути увагу навіть на знаменитого бурлаку Миколу із взірцевої у багатьох відношеннях “Наталки Полтавки” І. Котляревського.

Назагал легкість відсилань та пов’язань із творами інших тематичних циклів та іншими жанрами характерна фольклору, у такий спосіб підтримується на рівні змісту – міфічні уявлення, на рівні образності – стереотипи відчитування дійсності й стабільність картини світу, на рівні форми – всеохопність і системність.

**Третій тематичний цикл** серед визначених наймолодший. Точкою його “запуску” назвала б появу “Глитая” М. Кропивницького (1883). Перевага ознак сімейної мелодрами не заступила яскравої новизни *теми гонитви за багатством* усупереч людяності й моралі. Мелодраматичні сцени визиску рельєфніше постали у їх корелятивному комедійному варіанті. А мелодрама надалі розвивається як “кривава драма” двома течіями: адюльтерної та боротьби за спадок, – залишаючись у вузьких рамках родинної проблематики. Все ж і тут набирає сили архетипно-фольклорна типізація, тому актуалізуються казково-притчеві матриці суперництва братів, сестер. Комедійно-фарсовий варіант мало наслідувався.

Тексти про артистичний, мистецький та професорський побут (навіть із виразними стильовими символічними ознаками) масово



з'являються у драматургії М. Старицького, В. Винниченка, Я. Мамонтова, Є. Карпенка, О. Олеся. Вони близькі до мелодрами структурно, і вписуються або ж співвідносні саме із цим тематичним циклом. Втрапляння “по той бік” моральних стереотипів найлегше прилягає до традиції у цьому сегменті. Знаки, які відсилають до нього – згадки про професію й зацікавлення протагоніста, розроблена структурна схема “тягне за собою” несподівані елементи-хвости – любовну історію із колізією зради.

Кожен із циклів позначений відчутним моралізаторським потенціалом, що відбиває спрямованість на адаптативну етичну функцію. Корелятивними слід вважати й онтологічний (містерійно-феєричний) та соціальний (політично-ідеологічний) виміри теми-варіанту. Інтриги-перешкоди можуть виписуватися як зумовлені чарами й захланністю, тому рівноцінні в темі образи персонажів ворожки й свекрухи, ворожки й матері-пиячки (“Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького та “Безталанна” І.Тобілевича). Значна присутність такого містичного чинника, як муки сумління, видіння, у третьому тематичному циклі, що теж правомірно трактувати за трансформований містерійно-феєричний елемент. Посилення онтологічного виміру твору задовільняє запит на сакралізацію тематики популярної драми, а також відповідність очікуванню виразно фікційного світу, на які вказував Б. Грінченко, характеризуючи селянське читання у книзі “Перед широким світом”. Маємо розважальний, полегшений варіант культурологічної потреби, яку І. Франко називав попитом на “поважну релігійну драму”. Такий елемент теж узгоджений із фольклорними механізмами й запитами. На думку Р. Абрагама, у парадигмі стосунків творця (виконавця) і реципієнтів вирізняється при врахуванні структур матеріалу, драматургії та контексту жанри розважальні і фікційні з високим рівнем віддалення виконавця і публіки та символічності цього зв'язку: “/.../ плач чи твір ліричний – це зображення за характером статичне, у ньому увесь твір і є фабула або ж лишається представленою таким чином, що відбувається перед нами, в становленні, або ж виконавець розраховує, що публіка знає суть перебігу схожих випадків. /.../ Такі твори основані на розрахунку, що публіка просто знає про схожі випадки” [1, 337]. Моралізація й завершальна сцена покарання винних, незалежно від тематики, й виконує адаптивно-корекційну

функцію культури: задає відчуття стабільності й впорядкованості соціальної структури навколо людини.

Відзначається, що розмаїття сюжетів, як і узагалі тенденція розширення й активної пропозиції форм та тем, характеризує високе мистецтво, масова культура здебільшого охоплює вузький сегмент. Мене цікавить, власне, те, що існує повсякчас механізм звуження, припускаю, у процесі прилаштування “високих” тем до існуючої системи у форматі переробок. “Підбирання” нових тем відбувається і у фольклорі, з цього погляду цікаві тексти, які фольклористи класифікують як “співанки-хроніки”: їм притаманна обмежена тематична сітка, до якої приєднується сумісне. Можливо, це й аналогічний процес “просіювання” – відбирання інформації, подієвого штибу. Тому висновки російської культуролога Л. Яковлевої, що стосуються масової культури Росії другої половини ХХ сторіччя, можуть мати історичне зафарбування, та все ж цікаві, як перспектива структурних змін досліджуваного мною корпусу. “Що ж до основних тем та сюжетів, – пише Л. Яковлева, – то вони підраховані для класичного мистецтва. Варіантів тут існує більше навіть при геть чисто структурному підході, ніж у кітчі. **Улюблені теми кітчу – сімейно-дитяча, любовно-еротична, екзотична, історико-політична.** У художньому сюжеті Новий час цінує непередбачуваність, кітч же оснований на формульності свого сюжету: особлива радість падає на впізнавання відомого у незвичайному, зведення дивного та чужого до відомого, свого, що робить світ надійним та затишним для пересічної свідомості. “Проста” свідомість не витримує “штучної” складності художньої картини світу: усе має бути, як у житті, просто, природно, як у людей...” [12] Як бачимо, тематичний домен обмежений трьома позиціями, а розмірковування про спрощення у масовій культурі разять деякою зверхністю, зумовленою, як на мене, скиданням з рахунків потужної консервативної системи архетипів (власне, потреб).

Михайло Старицький працював на пограниччі тематичних циклів і ясно усвідомлював свою позицію книжної (освіченої) людини, яка пише у рамках іншої системи – народної, як її уявляв. Таке відчуття “іншого” у середовищі народної культури ставало підґрунтям не конче зверхності. Та все ж воно, на мою думку, зумовлювало спроби внести свій читацький і культурний досвід.

Задіювався механізм ретрансляції (перекладу) й свідомого підлаштування під народне/селянське.

Причому, нагадую, Іван Франко наголошував на тому, що в поезії саме М. Старицький та письменники його школи порвали із традиціїї травестування – переодягання у селянина. Як свідчить драматургічна практика, відсутні підстави говорити про всеохопність нового підходу. (Та й знаменита “Ніч яка, Господи, місячна, ясная” показує, наскільки глибоко вкорінена манера “українізувати”: адже перед нами літературний, щедро насажений метафорами, романс, який за жанром слід назвати серенадою, аніж визнати за стилізацію народної пісні, що повсякчас робиться нині. При втраті відчуття автентичного стосовно фольклору, що визнає, наприклад, Олег Скрипка після низки років співпраці із виконавцями народних пісень, тобто при руйнуванні рецептивних каналів відчитування культурного артефакту, ця пісня для багатьох перетворюється на приклад народної культури, а йдеться про підміну.)

З іншого боку, потреба вправно стилізувати під “народну” драму, що повстала, не є надто простим завданням для людини книжної культури. І досвід переробок із М. Гоголя, які займають чималу частку в драматургічному доробку письменника, дає підстави говорити про орієнтацію на оперетку й комедію/мелодраму. Саме вони стають матрицею, взірцевою схемою, для усієї творчості Михайла Старицького-драматурга. Відповідь на питання, хто саме і чиї твори справили найбільший вплив, виявиться складнішою. Враховувати доведеться чинники знайомства із П. Житецьким, В. Антоновичем, М. Драгомановим, тобто із науковими студіями, ймовірно, творами середньовічної літератури й народної культури. Навряд чи забезпечить повноту окреслення цієї основи, витоків жанрової пам’яті, посилення на рецепцію І. Франка (стаття “Наш театр”), який вказував на бідність репертуару українського театру. У критичних зауваженнях багатьох тогочасних діячів вправно оминається низка текстів, ігнорується і не називається з десятків творів (зокрема Д. Дмитренка, Стеценка, І. Тогобочного, Я. Кухаренка), які ставилися мандрівними трупами. “Сліпота” може бути пояснена фактом відчитування низки творів (Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького) як варіантів теми “Наталки Пол-

тавки” І. Котляревського, тобто узагальненням до жанрових типологічних рис. Звертаю увагу, що насамперед йдеться про зудар читачьких стратегій різних спільнот: рецепієнтів, зорієнтованих на авторську оригінальну тему, та тих, хто вихований на фольклорних взірцях із домінантою теми та її варіанту.

Пограничну ситуація найкраще виявляє, як на мене, факт трансформації у системі персонажів драми “Не судилось”, над якою, якщо вірити спогадам доньки письменника, М. Старицький працював десять років. Автор переносить акцент на чоловічий персонаж, не змінюючи його формульної теми – легковажність. І порушує закритість селянського світу, перетворюючи героя на панича Михайла Ляшенка, вихідця із іншої соціальної страти. Причому виразніше вимальовується проблематика, характерна для ідеологічного роману української літератури того часу: налагодження взаєморозуміння між українськими панами і селянами, усвідомлення своєї національної окремішності, служби народові з боку панства (“Хмари” І. Нечуя-Левицького, “Товаришки” Олени Пчілки, “Сонячний промінь” і “На розпутті” Б. Грінченка). Тим-то бачимо у драмі М. Старицького надмірну структуру: панич і різночинець; зовнішню атрибутику українофіла.

Біографи М. Старицького стверджують, письменник писав п’єсу, художньо стилізуючи один із випадків життя Миколи Лисенка, ймовірно, маскуючи себе у постаті Павла Чубаня. Прилаштування “людського документу” до матриці комедії/мелодрами полягало насамперед у запозиченні фреймової кінцівки (самогубство й божевілья) та структурі любовного трикутника (Михайло / Катря / Дмитро). І відіграло фатальну роль, звужуючи до усталеного рецептивного каналу. Для однієї спільноти – до фольклоризованого типу масової культури. Для освічених читачів – до сентиментального коду. Сентиментальний етос підживлюється структурою панич/селянка, чіткістю окреслення соціального статусу головних героїв, а не звичною для масової культури колізією “мати з дитиною”. На мою думку, у парадигмі визначеного мною тематичного циклу любовно-сімейної мелодрами сентиментальний етос теми книжного штибу не був важливим, хоча надалі саме він буде пролонгуватися кількома авторами – М. Кропивницьким (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), В. Винниченком (“Молода кров”). Ма-

сова драма радше ігноруватиме його, навіть Панас Мирний і Борис Грінченко нададуть йому ідеологічного звучання іншого гатунку: у драмі “Не погашай духу” українофільського, у п’єсі “На новому шляху” – емансипаційного. Ідеологія на загал менше цікавить масову літературу, аніж етика та моралізація. Однак вона на першому місці у культуртрегерів, для яких масова література – інструмент виваженого й продуманого контролю над сприйняттям.

Сюжетна історія драми надто проста: покоївка Аннушка із заздрості до Катрі підглядає за паничем, розповідає про почуте матері Михайла Ляшенка, пані змовляється із кузеном та чоловіком та відкупляються через Харлампія від Катрі, забезпечуючи її посагом – що водночас означає: Михайла одурюють, він, будучи враженим невірністю коханої (основна чеснота фольклорної закоханої), яка ніби взяла гроші, не встигає оговтатись і щось вирішити, адже Катря божеволіє, а Михайло, зрозумівши підступність родичів, уже ніяк не може зарадити біді.

У драмі “Не судилось” розростається на кілька колізій докладне окреслення панського щоденного життя: адюльтерна – Павло Чубань / Анна Петрівна; наживи слуг: Харлампій / Михайло, Аннушка / Михайло; визиску селян: селяни / старий Ляшенко; лицемірства й одурювання: Михайло / Белохвостов. Частина із них забезпечує сюжетну тему “панського болота”: одурювання Михайла Ляшенка. Інший драматичний матеріал важливий з уваги на влучні сатирично-викривальні характеристики; він побудований на формульних стереотипах.

У центрі твору – довірливий і легковажний Михайло. Він собою об’єднує усі колізії й усі змістові шари (ідеологічного героя, панського оточення, любовної історії). Катря – персонаж змістово набагато бідніший. Тему одуреного чоловіка/парубка можна назвати формулкою, впроваджуваною М. Старицьким. П. Рулін повторюваною у творчості називає тему “розбитого серця”, спрямовану на мелодраматичний сюжет жіночого безталання (навіть радше дівочого). Гадаю, творчі інтенції драматурга не дозволяли маргіналізувати постать чоловіка. М.Старицькому важливі і закоханий, і закохана, тобто, група *amoroso*, дель’артівська за походженням (у книжній спільноті) та баладно-пісенна (у фольклоризованій). Письменник схильний, як свідчать драматичні твори,

розглядати й малювати закохану пару як подвоєну структуру в одній темі. У письменника вони виявляються одуреними і використаними близьким оточенням – ради облудно тлумаченого щастя своєї коханої (чи коханого) вони поступаються рідним чи друзям (“Розбите серце”, “Маруся Богуславка”, “Талан”, “У темряві”, “Ой, не ходи, Грицю”). Тим-то легковажність чоловіка у структурі закоханих М. Старицького не зрідні стереотипній. Ніколи не йдеться про зраду, лише про підступні обмови, про непевність і залежність від влади та волі інших, здебільшого тих, кому закохані довірилися. Згідно зі стереотипом масової драматургії чоловік із легковажності полишає дівчину. У М. Старицького чоловік теж обманутий (або так випадково склалися обставини (“Маруся Богуславка”)). Багатше формулку одуреного чоловіка представляє на тлі “Не судилось” драма з народного життя “У темряві”. Своєрідний романсовий її варіант подає “Облога Буші”: тут закохані, розлучені через своє походження і політику, гинуть разом у печері. Письменник творить апотеоз спільного переходу закоханої пари через смерть у вічний світ любові. Мар’яна вирішила одурити милого, заманивши його у печеру із порохом, та останній крок автора -- жінка признається у намірах і чоловік обирає вірність у коханні. Творам Михайла Старицького, як на мене, не вистачило потужності новизни, щоб змінити/варіювати формульну тему, причому для обох спільнот. Тим-то популярними і постановочними стають драми, де чоловікова поведінка м’якше улягає стереотипу вини чоловіка у безталанні жінки. У цьому й причина популярності мелодрами “Не судилось” та її спрощених інтерпретацій.

Субверсія формульної схеми про одурену й покинуту дівчину/жінку, створена М. Старицьким, виявилася малопотужною, щоб перетворити і чоловіка у жертву. Хоча назва твору, отримана метонімічним скороченням вислову, вимагає шукати відповіді на запит: кому не судилося і що не судилося. Традиційна відповідь – не судилося дівці вийти заміж за коханого – змушує навспак підкоригувати текстові структури (скинути з уваги конфлікти Михайло-Зізі, Михайло-Белохвостов), мінімалізувати авторську сюжетну тему до стереотипу (осердям вважати образ і почуття дівчини Катрі, хоча й обсяг сторінок, їй присвячених, менший), а в цьому випадку зредувати субверсійні смисли. Інші назви – “Щербата

доля”, “Не до пари”, “Не так склалось, як жадалось” – неспіливо додають штрихи до коригування читацької стратегії вибору головного героя, але надто ощадно і недостатньо. Адже “щербатою” може бути доля лише того, хто лишився живим у кінцевій точці сюжетної історії і ще може її змінити. Недарма існує повір’я не ставити на стіл щербатого посуду, дбаючи про щастя своїх гостей та рідних (і вимога замінити його на цілий).

Остання, як свідчить анотація Христі Алчевської на “Хазіяна” І.Тобілевича, вважається на 1903 р. нормативною темою ідеологічного героя серед компетентних читачів: “Пьеса Карпенки-Карого не уступить, пожалуй любой изъ русскихъ пьесъ новѣйшаго репертуара. Въ ней фигурируютъ положительные типы молодого поколѣнія и отживающій типъ стараго кулака-помѣщика /.../ Самый любопытный молодой типъ олицетворяетъ собою окончившая гимназію Соня, дочь хозяина, на которую пахнули новыя вѣнія; рядомъ съ нею стоитъ не менѣе симпатичный типъ вліяющаго на нее учителя” [11, 490]. Чимало сторінок твору і деякі яви драми не задіюються при узагальненні теми, “скидаються” з уваги ради увиразнення актуальності. Наразі комедійна структура виявляється провідником теми. У драмі з народного життя “Не судилось” “провідний” характер комедійної структури притлумлений, адже розв’язка змушує ідентифікувати текст із сюжетною історією про безталанну покинуту жінку, відтак шукати стереотип легковажного кривдника. Відчитувати зміст крізь сентиментальну книжну літературу може саме освічений читач / глядач, який знає шевченківську “Катерину”. Однак слід додати, що ця поетова тема – субверсія усталеної фольклорної архетипної теми, не завжди її дотримується і сам Т. Шевченко. Тому, на мою думку, для селянського глядача теза про “фальшиве народолобство” Михайла Ляшенка – ледь чи примітний фон. Та вона набуває значення, коли драму “Не судилось” відчитувати в жанрі сатири (іронічної драми; або романсу) із домінантами критично-викривального аналізу побуту й норів тогочасного суспільства.

Михайло Старицький, як на мене, навспак намагається скористатися добре відомою йому та апробованою уже в переробках структурою комедії дель’арте із нероздільною ідилічною групою аморозо (закоханих). Він її подвоює, усамотнюючи кожного із за-



коханих, і проводить їх через обмови і перешкоди старших. Слід звернути увагу на те, що “перешкоди”, як і в “літературній” для України італійській комедії масок, співвідносні із родичами й близькими. Причиною може ставати й невідповідність обраного жанру: помилка парубка (мотив захитаної довіри) улягає під комедійну матрицю, а не мелодраматичну. Надавати їй значення – стратегія освічених (книжних) авторів; їм же притаманна її сентименталізація, що, як на мене, спонукає до заміщення комедії (фарсу) на мелодраму (трагедію). Схожим шляхом йшов і Б. Грінченко у “Неймовірному”. Зверніть увагу на оцінки рецензента О.Ж. 1903 року: “Сюжетом для драми, як почасти можна здогадатися за назвою, стала недовіра чоловіка й дружини і породжені нею ревності. Юрко Тирсенко, молодий селянин, ревнує свою жінку Докію до свого товариша і до писаря водночас. Сусідські чутки ще більше розпалюють у ньому почуття, і Юрко врешті-решт доходить до того, що він рішає до писаря, щоб убити його. Туди ж прибігає його жінка, випадково заглядає товариш і одна із кумась, і справа до загальної злагоди розв’язується: виявляється, що Докія була геть ні в чому не винна. Драма закінчується зворушливим покайнянням Юрка та милими запевненнями чоловіка й жінки. /.../ більшість діючих осіб – шаблонні типи. /.../” [11, 504]. Архетипний тематичний цикл вимагає у центр ставити дівчину/жінку. Авторський варіант – відлуння книжної дель’артівської та рідної водевільної структур (із писарем-пономарем-залицяльником). Рецензент визначає сюжетну тему за “новими” смислами, а не усталеними. І додам: за тими, що відбивають “книжну” (звичну для рецензента) схему.

Розглянемо, як інтерпретують сенс драми критики (читачі). До уваги береться той факт, що йдеться про поінформованого читача та ще й із групи освічених спільнот. Почнемо із крайніх “канонічних” ідеологічно-соціологічних поглядів середини ХХ сторіччя.

“М. Старицький своїми п’єсами порушував актуальні питання життя села (“Не судилось” /.../), життя інтелігенції (/.../), гостро засуджував “панське болото”, жорстоких поміщиків (Іван Ляшенко, Ганна Петрівна, Белохвостов з драми “Не судилось”, /.../), викривав псевдонародолюбців (Михайло Ляшенко), представників “темного царства” (/.../) Хоча пружиною розвитку дії в п’єсах “Не судилось” і “Ой, не ходи, Грицю...” є кохання, проте в них виразно звучать і



соціальні мотиви. Позитивні герої – представники трудящого села (Катря, /.../) – страждають від підступності і жорстокості панів, сільських дуків, мстять за страждання (Дмитро в драмі “Не судилось”). Аналіз позитивних образів, що несуть головне ідейне навантаження в ряді п’єс М. Старицького (Павло Чубань, /.../), свідчить про настирливе прагнення письменника знайти справжнього виразника народних інтересів. Павло Чубань (“Не судилось”, 1881) – культурник, він бачить нелюдське поводження поміщиків, але сподівається помирити пана і селянина, він ще вірить у совість експлуататора, /.../. В умовах царизму названі образи мали прогресивне значення” [підкреслення моє. – Р.Т.; 10, 113].

У рамках моєї таксономії тематичних циклів (навіть із врахуванням взаємозапозичень і “переходів” формулок) драма “Не судилось” перебуває у першому, однак складає авторський варіант із неповною стилізацією. А.Халімончук, зокрема, відзначає основну сюжетну тему (“кохання”, любовну історію із намовою), та для аналізу обирає елементи іншої сюжетної структури – про народного захисника. Любовна історія в її усталеному клішованому вигляді вимагає легковажного чоловіка, без урахування його соціальних чи психологічних особливостей, – адже це історія про мінливість людської природи, чуттєвості і про зраду. Вона неунікна. Викривальний аспект притаманний просто іншому жанру – корелятивному з мелодрамою фарсу й комедії. “Врошення” елементів теми ідеологічного героя (народного заступника) здійснюється за підходами, характерними водевілю й дель’артівській комедії (без тематичної історії, за рахунок комічних чи ідилічних ситуацій). Тому, як на мене, тема заступника-месника цілком відсутня у драмі “Не судилось”, як і в мелодрамі “Глитай” М. Кропивницького. Дмитро у структурі любовної мелодрами не інакше, як нещасливий коханець, а Павло Чубань – родом із “вченої” комедії, резонер, тому теж лишиться не помітним для “масового” читача. А. Халімончук “знімає” для інтерпретації вигідні з уваги на класовий підхід деталі, та ігнорує основну персонажно-сюжетну структуру. Кількома сторінками вище він задав норму аналізу: “Основну роль в сюжетах творів представників критичного реалізму відіграє зіткнення позитивного героя з соціальними умовами, з владою” [10, 49], – колізія, яка стосовно Павла Чубаня, як бачимо у драмі “Не су-

дилось”, і не розгортається. Натомість маємо водевільно-фарсове залицання молодиці поважного віку до молодика (Анна Петровна Ляшенко і Павло Чубань). Такі рецептивні результати подвійної структури – зрощення романсу про позитивного героя та мелодрами про покинуту дівчину – і стратегії культурного керівництва. Причому в інтерпретаціях історій літератури здебільшого ігнорується і стилізована тема любовно-сімейної мелодрами, й авторська тема обдуреного чоловіка і боротьби молодого покоління із заско-рузлими і зверхніми батьками (комедійна структура, корелятивна мелодрами). Відзначу, що цей автор не ігнорує змістової складової любовно-сімейної мелодрами, що відбиває читацькі стратегії традиційної селянської спільноти. І це, як побачимо далі, неабияка...

У 1922 році М. Сулима відзначає “невисоку літературну вартість п’єс Старицького” (напевно, йдеться про оригінальність, значущу чесноту високої літератури з часів романтизму) [9, 21]. “Драма “Не судилось” – найкращий між оригінальними творами Старицького; стосунки між інтелігенцією й народом; ілюстрація до Шевченкового “Якби ви знали, паничі”...” [9, 21] По суті, це конспект із “Історії українського письменства” С. Єфремова [4, 473-4]. Сучасник М. Старицького центральною у п’єсі виводить тему “мальованого” й “справжнього” народолюбства, тобто, уводить драму у контекст прозових іделогічних романів того часу. Закиди письменникові у прищепленні “поверхового етнографізму” надумані: “Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі; традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка”, – останній складник узагалі ледь примітний у цього автора, у порівнянні, зокрема, із М. Кропивницьким (пригадати хоча б водевільні “Пісні в лицях”). С. Єфремов надто упереджений до М. Старицького, видається, що це один із способів виокремити так званих корифеїв, а, можливо, і відлуння давньої конкурентної антерпретенерської боротьби, яку засвідчила участь М. Кропивницького у судовій справі Старицький-Александровський на боці останнього, а також усунення із репертуару трупи братів Тобілевичів вистав за п’єсами М. Старицького. Врешті закиди у застарілому етнографізміві будуть надалі повторені, і навіть ляжуть в основу класифікації драматургії із прийнятим поділом на побутово-етнографічну та соціально-побутову драми. До накиннутих С. Єфремовим “трі-

хів” слід зарахувати й те, що “невисокі з літературного боку, п’єси Старицького були репертуарні, приналежали своєю сценічністю до театру публіку”. Адже щоб мати успіх у масового глядача, треба насамперед вловити тематичну потребу публіки, апелювати до формульного. С. Єфремов, певно, має на увазі видовищність, коли пише про сценічність. Принаймні він не намагається шукати відгадки репертуарності як цінності, що має важливе значення. Йдеться про усталену тезу майбутньої критики: “Драма “Не судилось” (або “Панське болото”) має спільну фабулу з драмою Кропивницького “Доки сонце зійде – роса очі виїсть”. Встановити зараз, хто в кого її запозичив, дуже важко. /.../ Старицький-драматург був мало оригінальний у створенні сюжетів своїх п’єс. Фабули переважної більшості їх запозичені, але автор цих переробок добре розумів умови сцени, знав секрети сценічності, і тому п’єси його мали великий успіх” Є. Кирилюк [8, 183] Сюжетну тему найкращої п’єси “Не судилось” С. Єфремов навіть не вказує, зосереджуючись на “ідеологічно” важливій колізії та структурі.

О. Дорошкевич (1929) називає драму “Не судилось” найкращою серед побутових, загострюючи увагу на “зовнішньому етнографізміві” М. Старицького [3, 176]. “Сюжет п’єси “Не судилось” (/.../) взято з життя української маєткової інтелігенції 60-х років, що прийняла “покаянні” ідеї народництва не в його демократичному естві, з усіма логічними соціальними висновками, а лише поверхово, формально. Так, в особах студентів Михайла Ляшенка та його товариша Павла Чубаня ніби дається образ до певної міри “нового чоловіка”, який під впливом визвольних ідей звертає увагу на інтереси народу. /.../ Михайло /.../ змагання до “народнього щастя” обмежує трагедією з Катрею і таким чином цілком знижується до Шевченкових малюнків панського “єднання” з народом ще за часів кріпацтва. Павло Чубань, хоч і походить з дрібнобуржуазної верстви шостидесятників-різничинців, своєю невиразною діяльністю на селі і риторичною ролею в п’єсі мало чим одходить від типового поміщика-ліберала Михайла” [3, 175]. Відчувається розгортання тих же єфремівських тез. Однак визначальною по статтю мелодрами названий Михайло, відчитується образ у параметрах ідеологічної теми народника у її викривальному аспекті (сатира). Цікавими стають відсилання на авторитет Т. Шевченка,

що посилюються з кожною наступною спробою інтерпретації. В О. Дорошкевича цілком не поміченою лишається змістова складова сюжетної історії, що важить при жанровій ідентифікації масової (і фольклорної) літератури.

У цьому ж річищі відчитування насамперед ідеологічного коду, зупиняючись ширше, правда, на характеристиках не-прогресивної, застарілої поетики (?), будує інтерпретацію В. Коряк: “Водевіль [“Як ковбаса та чарка, то минеться і сварка”] мав поспіх, і Старицький починає ретельно працювати для театру, переробляючи різні чужі п’єси. Здобутий таким чином досвід дає йому нарешті можливість написати п’єсу “Не судилось” (на сцені вона йшла під назвою “Не так сталося, як жадалося”). Це є типова мелодрама з застарілими засобами клясичної драми: мовою “на бік”, ніби нечутною для присутніх на кону, з наперсниками, що їм герої кажуть про свої наміри й які скеровують вчинки героїв. /.../ В цій п’єсі та ж таки ідеологія дворянської спокути й “хлопоманська” ідеалізація селянства” [Підкреслення моє. – Р.Т.; 7, 220]. Причому автор підручника наголошує на пародійному відчуженні манери й теми, здійсненому В. Винниченком у драмі “Молода кров”. Зігнорованим лишається питання про запозичення М. Кропивницьким у М. Старицького чи навпаки; провокування пародійного спротиву покладається лише на автора драми “Не судилось”. Ця теза поволи втрачає силу в історіях української літератури й театру другої половини ХХ сторіччя.

В інтерпретаціях цього часу здебільшого повторюються тези про ідеологічну тему (викривально-сатиричний аспект змісту), значно приглушенні порівняльні акценти на кшталт “застаріла етнографічна манера” М. Старицького / соціальні теми М. Кропивницького й І. Тобілевича; спосіб інтерпретування дає підстави твердити про повернення до прочитання в координатах стратегій селянської читацької спільноти з увагою до формульних мотивів та архетипних образів. У двотомній історії літератури 1955 року читаємо: “реалістичні картини паразитичного життя”, “мерзенні вчинки і аморальність цих персонажів”, “манірна поміщиця Ляшенко виявляється вкрай розбещеною, гоноровитою, деспотичною”, “Белоховостов – втілення підлоти”, “з вовчою мораллю панського світу” (З. Мороз) [5, 418]. Це характеристики “ідеологічно-сатиричного”

прочитання. Особливо поетично описаний Михайло Ляшенко: “під маскою “народолюбства” ховається кар’єрист, лицемір, мерзотник, панич”; у цьому ряду дивна нейтральна назва “панич”, хоча автор певно і її перетворює на ярлик. В інтерпретації, що повертає увагу, домінує пообразна характеристика, що узагальнює яви-картини і відбиває, ймовірно, формульні стереотипи: старий Ляшенко – “скнара”, поміщиця – розбещена стара, панич – крутий і лицемір, Катря – жертва-інженю, Чубань – резонер. Висновок відповідає опису сатиричної структури: “Сила твору – у викритті жорстокості поміщиків, фальшивого народолюбства, в правдивому показі безправного становища селянства” [5, 419], – звісно, якщо врахувати алегоризм дискурсу критика. Автор персоналії послідовний, адже у визначенні теми наголошує на любовній історії Катрі Дзвонарівни (відзначу: стратегія відчитування повертає архетипно центральне місце жіночого персонажа) та правдоподібних картинах життя поміщиків і селян. Епітети “паразитичне” і “під’яремне” життя увиразнюють провідчуті фонові сатиричні інтенції та схильність критика З. Мороза схематизувати й узагальнювати (моралізувати на “фольклорний” штиб).

Цілком несподіваним видається компаративний підхід, запропонований О. Ставицьким у восьмитомній історії літератури 1969 року, та очікуваний в силу дії тенденції повертати легітимність очікуванням селянської спільноти: “Ряд п’єс к.70-поч. 80-х рр. і сюжетними ситуаціями, і способами характеристики персонажів ще помітно тяжіє до давніх зразків, зокрема до “Наталки Полтавки” й “Назара Стодолі” (“Дай серцю волю...” М. Кропивницького, “Не судилось” М. Старицького, “Гнат Приблуда”, “Убога Марта” С.Воробкевича та ін.”)” [6, 288] Традиція, що впливає на формування горизонту очікувань в розумінні О. Ставицького, основою матриці має сюжетну історію. Її для мелодрами “Не судилось” чітко сформулює Л. Стеценко: “Ліберально настроєний студент Мих. Ляшенко залицявся до красуні Катерини Дзвонарівни, клявся їй у щирості своїх почуттів, збездечив, одвернувся від неї і призвів до самогубства” [6, 337], – засвідчивши “тягар” інтерпретацій книжної спільноти та, наголошу, авторську тему, що полягала в інверсії у головній персонажній групі жінка/чоловік архетипно-варіантної структури. У цитаті із персоналії М. Старицького підкреслюю

тлумачення-припущення на противагу позначенням сюжетних ситуацій в інших випадках. Сатирично-ідеологічні акценти змісту домінують у характеристиках, як у переважній більшості випадків: “присвячена показу взаємин між поміщиками і селянами в пореформенному українському селі, зокрема розвінчання панського лібералізму”, “тип фальшивого базіки-народолюбця”, “історія кохання панича з селянською дівчиною” [6, 336-7].

У статті намагалась відстежити, як впливала на автора драми “Не судилось” усталена структура історії кохання, вироблена у фольклорі та підтримана у масовій драматургії другої половини ХІХ сторіччя. Постать легковажного чоловіка у ній надто бліда на тлі страждань жінки, яка здебільшого зображалася покинутою матір’ю. М. Старицький, максимально стилізуючи усталену схему, все ж творить варіант із домінантою чоловічого персонажа у змісті та сюжетних ситуаціях (авторська тема). На мою думку, його мелодрама цілком витримана у любовній темі; сатиричні сцени зображення панського побуту і ситуації напучувань недосвідченого панича усіма іншими із його оточення цілком підпорядковані стрижневій сюжетній історії (це змалювання причин спротиву родини). Основні акценти у відгуках сучасників та наступні інтерпретації в історіях літератури задані С. Єфремовим, який зосереджується насамперед на ідеологічному зрізі змісту: нового героя та його оточення. Тема “батьків та дітей” здебільшого тлумачилася на той час у координатах конфлікту старшого й молодшого покоління, який відчитувався як світоглядний, політичний (І. Тургенєв, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний). Традиційне селянське суспільство надавало більшій ваги аспекту не соціальному й політичному, а нехтуванню любовної пристрасті людини (онтологічному виміру). З цього погляду Михайло Старицький трактує панича як традиційну жертву прагматичного суспільства, аналогічну до фольклорної дівчини. Цей підхід значно підсилений і більш виразний у “пародії” В.Винниченка, отож, має місце у творі, що, ймовірно, спровокував його появу. Та очікування освічених читачів, – книжної спільноти, – формуються романами того часу та ігнорують усталені фольклоризовані канали рецепції, на які, смію припускати, покладався автор мелодрами “Не судилось”.

## Література

1. Abrahams R.D. Złożone relacje prostych form // Pamiętnik Literacki. – 1979. – Z. 2. – S. 321-342.
2. Грицинский Д. Брат на брата: Драма на 5 дій. – К., 1911. – 48 с.
3. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури: Переклад. – Мюнхен, 1991. – 352+8с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
5. Історія української літератури: В 2-х т. – К.: АН УРСР, 1955. – Т.1: Дожовтнева література. – 732 с.
6. Історія української літератури: У 8-ми т. – К.: Наукова думка, 1969. – Т.4: Література 70-90-х років ХІХ ст. – Кн. 2. – С. 246-359.
7. Коряк В. Українська література: Конспект. – Харків: Пролетар, 1931. – 408 с.
8. Нарис історії української літератури / За ред. С.І.Маслова і Є.П.Кирилюка. – К.: В-во АН УРСР, 1945. – 280 с.
9. Сулима М. Історія українського письменства: Конспект. – Харків: Державне видавництво України, 1922. – 38 с.
10. Халімончук А. Нарис української літератури ХІХ ст. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1958. – 152 с.
11. Что читать народу?: Критический указатель книгъ для народнаго и дѣтскаго чтенія. – М.: Изд-іе Сытина, 1906. – 506 с.
12. Яковлева Л.М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 252-263 // <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch.html>.

УДК 82.09

Томчук Л. В.

## ЖІНОЧА МЕЛАНХОЛІЯ ЯК ТЕКСТ

*У статті аналізується феномен жіночої меланхолії. Авторка аналізує проблему на прикладі художньої прози українських письменниць періоду кінця XIX та початку XX століття – Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської, Надії Кибальчич, Любові Яновської, Уляни Кравченко та ін.*

*The article deals with the specificity of the feminine discourse in the Ukrainian literature from the end of 19<sup>th</sup> century till the beginning of the 20<sup>th</sup> century by the example of works of Olga Koblyans'ka, Natalya Kobryns'ka, Nadiya Kybalchych, Lyubov Yanovs'ka, Ulyana Kravchenko etc.*

Сама історична доба кінця XIX – початку XX століття в Україні забезпечила унікальне поєднання різновекторних тенденцій. Цей час можна назвати періодом напруженого пошуку – своїх витоків, власної держави, себе, але водночас періодом “розщеплення” особистості як творчої одиниці, знайдення внутрішніх, психологічних чинників, що викликають драматичні суперечності. Тобто, з одного боку, у творчості майстрів цього періоду відчувається безумовний тиск суспільних чинників. Проте, з іншого, ця творчість прозирає міцне акцентування на проблемах людського ества, морально-етичного вибору, двійництва, межового досвіду, екзистенційної ситуації, підсвідомого тощо.

Зазначена проблематика з особливою силою та напруженістю проявляється у творчості жінок-письменниць [11, 205-206]. Серед письменників-новаторів цієї переломної доби виступають жінки, зокрема Леся Українка та Ольга Кобилянська. Взагалі, роль жінок настільки значна, що це дає підстави дослідникам оцінювати XX століття як “вік жінок” (В. Вулф), а фемінізм вважати першою формою модернізму, як це робить Соломія Павличко [8, 68–77]. Мистецька доля названих майстрів слова безпосередньо пов’язана



з відтворенням “межової” свідомості сучасників, зокрема жінки в дискримінаційних суспільно-звичаєвих реаліях межі XIX та XX століть. Ідеї жіночої емансипації та процеси, що служили реалізації цих ідей, стають органічним елементом українського культурного дискурсу XX століття.

Ситуація загострення та кризи зумовлює також травматичний розвиток жіночої ідентичності. Адже обставини гендерної нерівності та утисків нерідко ставили жінку в складну ситуацію, змушували згладжувати природні психофізіологічні особливості, які за вільних умов саморозвитку є дуже продуктивними в культурі. Про це на матеріалі фольклору добре писав ще Іван Франко [12]. Тим більше згадана проблема загострюється в період перелому. Розвивається своєрідний комплекс, коли жінка прагнула відмовитися від власної ідентичності, уподібнитися чоловікові. Сучасні дослідники називають це явище „втечею від жіночості” і пов’язують із дією пригноблюючих та сковуючих обставин [2, 21]. Середні верстви суспільства, які на Заході стали головним чинником культурного розвитку, у Російській імперії склалися з великими труднощами та суперечностями, а до активного голосу в соціумі жінки приходять лише на межі XIX та XX століть, та й то з певними застереженнями [10, 426–427; 9, 7–25].

Цікаво, що жінки сприймали перехідну ситуацію “настроєво”, означуючи її дух та загальний тон. Вони спостерігали переважання сумних настроїв, що забарвлювало цю епоху й було своєрідним тлом для художньої творчості. Так, Віра Лебедева у статті “Сум сучасної хвилі і єго відгомон в діточому світі”, яка була опублікована у “Промені”, писала:

“Правдою є тільки, що характерним станом нашої епохи є смуток, чи радше настрій того рода, що суму наших щоденних радощів і милих станів душі обнижає до зєра. [...] Сум нинішньої хвилі – то знамя, що лежить на чолах сучасних людей, і жре їх серце, і в’ялить духи людські, і точить суспільність. Довкола себе на всіх степенях поведження і достатку навіть добачаємо якийсь-то несупокій, непевність, тривожне прочутє катастрофи, взріст самосвідомості, що хиткими є підстави особистого щастя. На той загальний стан душі звертають здавна увагу всі, котрим справи людськості лежать на серці, і кожний по-своєму їх розважає, по-своєму ста-

вить діагнозу слабості. [...] І психіатрія стверджує і мотивує здогад, що прояви роздENERVовання суть тісно зв’язані з розвоєм цивілізації: вирафінована культура витворює тисячі нових потреб і бажань, котрі домагаються вдоволення. [...] Наче заблукані на широкім океані, відплили ми далеко від одного берега, а другого годі доглянути – задержалися десь-то серед бурхаючих филь тривожні, знеохочені, нетерпеливі” [7, 7-8].

Подібним чином відчувала цей настрій і Ольга Кобилянська, яка виразила його кількома роками раніше в повістях “Людина” та “Царівна”. Так, героїня другого твору сприймає світ крізь призму меланхолійного настрою, що водночас відображає і загальний стан світу, й самопочуття індивіда в ньому. Вона говорить: “Понура, ненаситна туга володіє мною, і дух мій утомлений, хоч не сотворив нічого. Він лише мучився і побивався об якийсь мур, котрим мій світ обведений. Я хотіла би чогось ... не знаю ясно, чого ... що мене вдовольняло би або що мене зробило би сильною, могутчою!” [5, 116].

Почуття меланхолії та апатії були зумовлені усвідомленням неможливості будь-що змінити у світі, який ставав некерованим та підлягав якимось іншим, надлюдським законам, даючи зловісні знаки на майбутнє. У такій атмосфері варто було сподіватися не на об’єктивну реальність, а радше на реальність символічну, втаємничену, душевну, котра “працювала” на рівні снів, марень, гри уяви. У жіночій літературі цей пласт важко переоцінити, бо він займає принципово важливу роль. Нерідко бачимо, як життєві перипетії героїв ведуть їх до визнання більшої цінності внутрішніх переживань, ніж тенденцій дійсності. Так, жіночі персонажі багатьох творів, як-от пані Шумінська з “Духу часу” Н. Кобринської, Олена Ляуфлер з “Людини” О. Кобилянської, бабуня з оповідання Є. Ярошинської “Адресатка померла” ілюструють одну й ту ж проблему – зіткнення людини з навколишнім світом, оптична справжність якого постійно ставиться під сумнів, а закономірні процеси, які у ньому відбуваються (зачаття, народження, прояви фізіологічних потреб, різні потяги, кохання, специфіка людських стосунків, смерть), спричиняють внутрішні конфлікти, несподівані емоції, вихід на поверхню до певного часу прихованих сторін особистості. У результаті виявляється зовнішня парадоксальність поведінки

людини (наприклад, панночки з “Природи” О. Кобилянської).

Т. Гундорова, аналізуючи меланхолійну жінку як один із літературних типів жіночого образу, стверджує, що цей персонаж має у своєму настрої не лише ментальну, а й національну прикмету. “Сумовитий настрій українців, меланхолійність українських пісень, зараженість жінки “безсилям” у житті суспільному та психічному та гостре відчуття кризи статі (зокрема, маскуліної)” [3, 146], на її переконання, обмежують духовний простір жіночих персонажів Кобилянської. Можна погодитися з тим, що витoki національної культури містять чимало таких елементів, які навіюють смуток, – причому вони проявлені не лише у фольклорі, а й у романтичній творчості, яка мала великий вплив на письменників наступних поколінь.

Жіноча меланхолія передбачає наближення до культового на той час образу художника-богеміста, котрий почувається чужим у суспільстві і волею-неволею приречений на самотність та відособленість, в умовах яких йому доводиться реалізувати свою ідентичність. Про самотність як перманентний стан майстрів слова кінця XIX – початку XX століття добре сказав Микола Євшан: “Реалізувати вищі задуми в творчості тепер можуть вже тільки одиниці. Тільки одиниці уміють використати *життя як матеріал для естетичних можливостей*, видобути з нього джерело надії, дати йому порив. І се становить всю трагедію сучасної творчості, сучасного мистецтва. Творець – значить самотній [...]. Самотність – се неначе огнева проба кожного дійсного творця сучасного, вихідна точка його діяльності. Супроти того розлад між творцем і оточенням його стає чимсь неминучим, невідкличним. Одиниця творча мусить виділяти себе з-поміж загалу і займати неприхильну для його позицію. Се не котурни, кажу, не фальшивий аристократизм, не утеча від життя і від його страждань – але неминучість; і се не улегшення собі життя, а навпаки, утруднення, вибрання собі такого становища, на котрому чоловік стає око в око зі сліпими силами природи, чує кожної хвили весь тягар одвічальности перед самим собою” [4, 22].

Для героїнь О. Кобилянської туга – “це усвідомлене бажання чогось потужного, сильного”. Можна вважати такий стан своєрідним інстинктом, який запобігає коритися інерції загальної норми, світу.

Наприклад, у героїні новели “Час” “збудилась знов туга за тим світом”, тобто за світом гір, природи, на відміну від збаналізованого людського простору. О. Кобилянська свідомо протиставляла природу як втілення цілісного, гармонійного світу, в якому людина перебуває сам на сам із довершеністю, суспільному досвіду. Для меланхолійної жінки, як і для романтичного героя, природа становить один із культів, що втілює утопічну мрію про абсолютну гармонію.

У Н. Кобринської ж зазначений мотив представлений тугою жінки, яка втратила кохану людину: цей стан переростає у безпорадність – до егоцентрично-екзистенційних переживань і відчуттів (“Блудний метеор”), або обертається самотністю людини, яка відчула на собі руйнування усього звичного, пережила втрату ілюзій (“Дух часу”, “Судія”). Натомість Л. Яновська наголошує на розчаруванні світськими, матеріальними інтересами її героїнь (“Історія її серця”, “Крила”, “Лист до господарки”, “Жертви”), а також зосереджується на душевних переживаннях звичайної людини, незвичайність якої відкривається через пізнання внутрішнього світу. Меланхолійний стан героїнь оповідань Н. Кибальчич прочитується як своєрідна проекція їхньої особистої кризи, що виявляється в самотності, надломленості, нерозділеності життєвих страждань та марному пошукові смислу існування в абсурдних умовах соціуму (“З життя”, “На хуторі”, “Те, чого не видно”). У Є. Ярошинської мотив смутку трансформований у своєрідну маргінальність персонажів, зумовлену нерозумінням, несприйняттям оточенням, а також у почуття жінки-інтелектуалки, приреченої на самотність через неможливість знайти людину, з якою можна було б становити духовну єдність. Зрештою, як найвищий вияв цього мотиву можемо розцінювати той, коли виражається туга за гармонією у світі людей, причому вона переростає в онтологічно-екзистенційну проблематику.

Тип меланхолійної жінки добре представлений в автобіографічних шкіцах 70-80-х років ХІХ століття Уляни Кравченко, що пізніше увійшли до автодокументальної книги цієї авторки “Замість автобіографії” (1934). Це легка, пружна форма, яка добре виявляє модуляцію психологічних станів та настроїв авторки. Жінка в афористичній прозі У. Кравченко – це не лише вибух почуття, але й значна доза саморефлексії. Вона доскіпливо аналізує власні

стани, зіставляючи багатий досвід європейського мистецтва та наукової літератури свого часу.

Меланхолійний стан навівають багато причин. Це переважно чинники зовнішнього світу, але вони майже непомітно переходять у внутрішній стан ліричної героїні Уляни Кравченко:

“Я плакала би, плакала...”

Душу залягли здержані зітхання, бурі притишені, сльози невидимі, пісні невиспівані... я ж усе і всюди і для всіх спокійна...

Я плакала б. Плач був би мені ліком... Я плакала б, коли б найшлася щира душа... Та нема її... Сумнів залягає душу: не вірю їм – братам по думці. І вони – душі не щирі...

Я плакала б... Сердечний плач, утом дитинячим риданням принесли б мені пільгу... Я б уснула, втомлена, щоб у сні усе пережити забути, щоб устати сильною до діла!

Ціле життя – млистий день, у якому на мить через хмарини проблиско сонейко, щоб знову за хмарами погаснути...

Горе обіймало мене, коли пізнала я те почуття, яке дівчатам являється зорею щастя...

Саможертва... Та чи могла я інакше?..” [6, 24].

Тут переплітається одразу кілька настроїв, але над усіма бере гору характерна меланхолія й ностальгія за чимось високим, справжнім та недосяжним, що спонукає до трохи відстороненого споглядання світу, зневіри в щасті, про яке мріє кожна жінка. Угадується і розчарування обраною життєвою дорогою (“ділом”), і особиста самотність, неприкаяність, але найбільше – драма кохання, котра особливо загострює почуття героїні. Через те жіноча меланхолія – це цілий комплекс настроїв та переживань, кольорів і відтінків, півтонів.

Реалізація меланхолії як літературної теми великою мірою ставала можливою завдяки біографічному досвіду жінок-письменниць. Жіночі біографії багато в чому схожі поміж собою – у зображенні умов формування, внутрішньої боротьби, перемоги над суспільними стереотипами та пересудами. Не випадково В. Агеєва схильна оцінювати їх як суцільний текст. Вона пише: “Попри різні жанрові й стильові орієнтації, у цих текстах відчитуються інваріанти одного, сказати б, життєвого чи особистісного сюжету: ідеться про історію формування нової жінки, про болісне виламування з па-

тріархальних структур і віднайдення власної самототожності. Інтелігентні молоді жінки починали боротьбу з генієм домашнього вогнища – і їхні автобіографічні записки були переважно нарисами такої боротьби” [1, 157].

Меланхолія як тема і естетична якість жіночої прози кінця XIX та початку XX століть є прикметним явищем. Вона виявляє прагнення жінки-письменниці стати культурним героєм свого часу, освоїти ті культурні норми, які панують у світі чоловіків. Заявлені в цій літературі творчі амбіції жінок підтверджують їхню високу самооцінку, але разом із тим доводять відповідальність за долю рідної культури в умовах її дискримінації та загумінковості. Творчість представниць жіночої літератури межі століть, сприйнята у перехресних перспективах віддзеркалень, дає можливість простежити становлення ідей звільнення жінки, а також рух поетики від зовнішніх розповідних до внутрішніх сповідальних форм характеристики людини.

### Література

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
3. Горні Карен. Втеча від жіночості. Комплекс чоловічості у жінок очима чоловіків і жінок // Ї. Незалежний культурологічний часопис. – 2003. – Ч. 27.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
5. Кобилянська Ольга. Твори: У 5 т. – К.: Держлітвидав України, 1963. – Т. 1. – 492 с.
6. Кравченко Уляна. Розгублені листочки / Вст. ст. І. Денисюка. – Львів: Каменярь, 1990. – 80 с.
7. Лебедова Віра. Сум сучасної хвилі в діточому світі // Промінь. – 1904. – №№ 1 і 2. – С. 7 – 9.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
9. Погребная В. Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н. Д. Хвощинской (60-80-е годы XIX столетия). – Запорожье: Изд-во ЗГУ, 2003. – 344 с.

10. Попович Мирослав. Нарис історії культури України. – Київ: АртЕк, 2001. – 728 с.

11. Тарнавський М. Фемінізм, модернізм і українське жіноцтво // Гендерна перспектива / Упор. В. Агеєва. – К.: Факт, 2004. – С. 204–217.

12. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 210–253.

УДК 82.09 (477)

Ходюк О. С.

## СЕЦЕСІЯ ЯК СТИЛЬ ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ У ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ ГАЛИНИ КОМАРІВНИ “НАД ЧОРНИМ МОРЕМ”

*У статті розглядається створений у 1900 році цикл Галини Комарівни “Над Чорним морем” у ракурсі стильових особливостей перехідної доби кінця XIX – початку XX ст.*

*Парадоксальність епохи, яку собою відображає сецесія, не завадила поетесі зберегти гармонію світовідчуття і витворити власний канон Краси, близький українській душі.*

*The article deals with Halyna Komarivna's series of poetry “Above the Black Sea” created in 1900. in foreshortened peculiarities of style during the transition period of the end of the 19 th and the beginning of the 20 th centuries.*

*Paradoxicalness of the epoch, which the secession reflects, didn't hinder the author to preserve the harmony of world feeling and to create her own canon of Beauty, which is rather close and familiar to the Ukrainian soul.*

Сецесія як стиль відображає художню свідомість перехідної доби кінця XIX – початку XX ст. В основі його – бунт як заперечення усталених цінностей суспільства; пошук нових істин, що базується на парадоксальності; відхід від застиглих форм, надання переваги хвилинному враженню, наближенню до природи як до вічного начала. Предмет розгляду можна трактувати як процес творення ранньомодерної поетики. Тому ми погоджуємось із думкою професора Я. Поліщука, що сецесійний стиль не коректно поширювати на мистецтво нашого часу [ 1, 198 ]. Будучи оригінальним, сецесійний стиль увібрав у себе “еклектичне поєднання елементів різних художніх стилів” [1, 196 ]. Найбільший вплив мали романтизм і класицизм.

Сецесійний стиль, що мав місце саме наприкінці XIX – початку



XX століть, слугував обраному читачеві, який умів би розшифрувати коди і натяки новоствореної мови.

У літературу сецесія приходить від візуальних видів мистецтва, зокрема малярства. А згодом вона стає всезагальною модою, проникаючи майже в усі сфери життя суспільства. У побут ефективно впроваджується декоруванням тканин тощо. Переважають химерні орнаменти рослинного характеру. Таким чином матеріалізується суперечлива тогочасна свідомість.

Термін “сецесія” має німецько-австрійське походження. Першими містами, в яких митці зорганізувались у так звані Сецесіони (на зразок французьких Салонів), стали: Мюнхен (1892, Ганс Трюбнер, Фріц Уде, Франц Штука ), через кілька років – Берлін (Макс Ліберман), а в 1897 – Відень ( Густав Клімт ), де сецесія здобуває статус канону, “синтетичного мистецького стилю” [ 1, 196 ], адже увібрала в себе всю палітру мистецького авангарду.

Щоб хоч якось компенсувати духовну прірву суспільства, яка утворилась на ґрунті матеріальних пріоритетів епохи, сецесія прагне “до естетизації життєвого середовища людини” [2, 38], що переростає в культ Краси і культ Надлюдини. Витоки цих явищ сягають Бодлерових “Квітів зла” і філософії Ніцше та його послідовників. Відбувається підміна понять: краса займає місце істини й піднімається над добром і злом. А це знову ж таки веде до прірви: творіння в гріху підносить себе вище Творця. Мистецтво і життя, взаємовпливаючи, збурюють епоху, що призводить до світової депресії, апокаліптичних страхів, а в результаті – революцій та світових воєн, які ще більше поглиблюють кризу людського духу.

Передчуття кінцеьсвіття, стан розгубленості відобразились настрійово і тематично у сецесійному стилі. Але водночас, як зауважує Я. Поліщук, попри всі катаклізми, що утворюють хаос, відчувається життєстверджуючий пафос відродження. Звідси й інтерес до вічних першообразів (архетипів): морської стихії та гір, екзотичної природи, в лоні якої створюється життя наново, адже саме цього прагнули модерністи – бруд цивілізації змити морськими хвилями і почати з краси первородної. Кожен митець намагався бути одним із творців нового світу в міру своїх духовних сил та життєвих обставин. Нові теми, нові образи, нові методи зображення. Популярними стають твори, об’єднані у цикли, адже вони “набувають додаткової естетичної вартості” [ 3, 734 ]. Можливо, саме

тому українські поети кінця XIX – початку XX ст. широко використовували таку композиційну конструкцію.

Серед інших розробляється мотив моря. Мариністикою захоплювались, зокрема, Леся Українка – цикл "Подорож до моря", Дніпрова Чайка – цикл "Морські малюнки", Богдан Лепкий – цикли "З-над моря", "В розтоках" Т. Карманський – цикл "Пливем по морі тьми", а також Галина Комарівна – цикл "Над Чорним морем", автограф якого знаходиться в рукописному зшитку "Наш альбом", де зібрані поетичні твори різних авторів, надіслані І. Франкові для "Літературно-наукового вісника" (1891-1901 рр.). Ці вірші, датовані 1900 роком, були вперше надруковані в тому ж таки журналі [4, 1-3]. Назва циклу належить І. Франкові, а що стосується редагування тексту, то воно практично відсутнє. Лише у другому вірші із семи закреслена назва "Скеля", а також змінена строфіка п'яти поезій на астрофічну форму. Вірші "Скотилася зірка із неба..." та "Ніч" астрофічні з оригіналу.

Варто зауважити, що таке незначне редагування знаменитого критика саме по собі вказує на високу оцінку доробку Г. Комарівни. І. Франка у цьому випадку не відштовхує сецесія, як це сталося із творчістю молодомузівців. І це є свідченням багатоваріантності синтетичного стилю. Митці "Молодої Музи" різко відірвались від ґрунту, на якому плекалась традиційна українська культура. Надмірна естетизація, екстравагантність, принесена із заходу Європи (Відень, Краків), була чужою романтичній ментальності українців. Митці ж Східної України, що об'єдналися пізніше навколо часопису "Українська хата", в якому друкувалась Г. Комарівна, надають перевагу фольклорному елементу, забарвлюючи сецесійний стиль своїх творів національним колоритом. Завдяки цьому модерністичні пошуки стають логічним оновленням, а не різким відкиданням традиції.

Марини авторства Комарівни не можна назвати просто романтичними пейзажами моря – це малюнки людського настрою, пейзажі душі героя. Живучи в Одесі, поетеса мала можливість споглядати і насолоджуватись красою південної природи. Берег моря був тим місцем, куди жінка щоразу втікала від задущливого шумливого "города". Правдивість цих слів підтверджує ліричне "Я" у вірші:

*Знов до тебе я прийшла, широке море.  
Знов милується тобою погляд мій... [4, 1].  
("Знов до тебе я прийшла, широке море")*

У кожній поезії перлиною застигла вічність, яка є мегаобразом циклу і надає йому наскрізної вартості. До цього висновку приходимо, розкодувавши кожну медитаційно-пейзажну картинку, створену автором. Художній світ циклу, "пізнання якого виступає пізнанням сутнісного моменту явища" [5,14], – це світ, створений автором на матеріалі виокремлення із об'єктивної реальності певного хронотопу, колористики, явищ, об'єктів, мелодики, деталей, з одного боку, і виокремлення думок, почуттів, емоцій, які складають духовну біографію, із внутрішнього світу, з іншого боку. Збалансованість усіх компонентів створює гармонію об'єктивно–суб'єктивного світу, який ми називаємо твором мистецтва. Аналізуючи художній світ, ми розкриваємо особливості світосприйняття автора. В аналізованому циклі вічність мислиться як надтекстовий образ, що не має визначених меж, розкривається автором через призму приблизно окресленого часу (це один з осінніх вечорів 1900 року, на що вказує рік написання циклу) та морського простору, який стає метафорою життєвого шляху.

*І в осінньому журливому повітрі  
Весело і легко так стає мені [4, 1].  
("Знов до тебе я прийшла, широке море")*

Художній час наповнений динамікою почуттів і роздумів. Адже із внутрішнього світу виокремлено сім біографічних моментів, кожен з яких має індивідуальний час протікання.

У згаданих вище поезії час рухається в хронологічному порядку, але в останній строфі ліричне "Я" передбачає майбутнє, використовуючи досвід минулого. Таким чином, реципієнт краще відчуває цінність моменту, який переживає автор:

*Хутко в город тісний я піду од тебе,  
Холод, сіре небо я зустріну там,  
Але твої пісні і краса блакитна  
Сяють в моїм серці, їх я не віддам [4, 1].  
("Знов до тебе я прийшла, широке море")*

Художній простір циклу обмежений можливостями людського зору. Ліричне "Я" бачить стільки, наскільки сягає оком, стоячи на березі Чорного моря. Разом з тим простір необмежений, він сягає у морську глибину:

*Чи, може, там зірки немає  
В безодній морській глибині?  
("Скотилася зірка із неба") [4, 1]*

А також у невідому далечінь:

*...Виспівує: "Шлях сей напевне  
Веде в якийсь край чарівний".  
Співає: "Туди я полину,  
Де край невідомий лежить,  
Де бачу я сяйво злотисте,  
Де срібная хвиля дріжить." [4, 3].  
("Мрія")*

Ліричне "Я" споглядає світ як частину вічності, на фоні якого гостріше відчувається плинність часу, скороминучість усього сущого, зокрема життя людини:

*Де ж ділась та зірка ясна?  
.....  
І я засмутилась відразу:  
Чомусь мені зірки шкода,  
Згадалась чомусь, що так хутко  
Проходить весна молода [4, 2].  
("Скотилася зірка із неба")*

Ще глибше у вічність проникає думка, народжена філософською рефлексією ліричного "Я". Образ думки також є надтекстовим. Він наскрізно пульсуючий. Думка – це символ прагнення пізнати і зрозуміти світ. Людина кидається у вічність: в глибіню, далечінь, височінь, але не може досягти меж, тому що їх немає у безмежності, і повертається стомленою і упокороною. Через цей образ проглядаються особливості характеру ліричного "Я". Йому притаманна головна християнська чеснота – розсудливість. Вона явно проступає через постановку проблем і варіативність їх вирішення.

Романтик, шукач істини, який не піддається відчаю і знаходить у собі сили примиритись з тим, чого змінити не в силі людина:

*Чує море: не здолати  
Темну тінь і не прогнати,  
Хоч би хвилі всі зійшлись.  
І воно чоло схиляє,  
Хвилю гнівно пригортає,  
Сумно каже їй: “Скорись!” [4, 2 ].  
 (“Тінь”)*

Повернення до природи ліричного “Я” – це не повернення до минулого, а до вічного, справжнього, вільного буття. Це своєрідний “спогад душі”, який повертає до “Слова”, “Ідеї”, як першопричини створення світу. Звідси й одвічне прагнення людини пізнати істину, розгадати таємниці буття. Це відчуття небезпеки, яке тривожить ліричне “Я”. Це інтуїтивне сприйняття духу епохи, яка загрожує спонтанним технічним розвитком, надмірним втручанням людини в природні процеси, що призводить до руйнування основи основ буття.

У віршах Г. Комарівни антитеза, що формується на контрастних образах “моря” і “города” (“Знов до тебе я прийшла, широке море”) прочитується як образ бінарності людської природи: соціальної та індивідуальної. Ліричне “Я” знаходиться між двома світами – цивілізацією, створеною людиною, та природою, створеною Богом. І парадокс полягає в тому, що по-справжньому самотньо серед людей, і тільки стихія стає щирим співрозмовником поета. Серед цього екзотичного пейзажу урбаністичний образ сприймається як чужорідне тіло. Мотив усамітнення відчутно присутній у всьому циклі. А в останній строфі першого вірша образи холоду, сірого неба в даному контексті прозора натякають на цей останній аспект. Проникнувшись символічним значенням вищезгаданих образів, ми проймаємось болем ліричного “Я”, який спричиняють особливості міського спілкування. Домальовується картина, на якій люди ідуть поряд, назустріч і не вітаються, ніби й не помічають один одного. “Маленька людина” зі своїми почуттями, болями і радощами розчиняється у загальній масі. Холодно й самотньо там, де повинно бути тепло і затишно. “Місто сприйма-

ється як чуже, вороже середовище” [2,42]. Я. Полішук стверджує традиційність такої інтерпретації образу міста в “контексті естетичної парадоксальності сецесії” [2, 42 ].

Тема “маленької людини” як аспект суспільної тематики перетікає в іншу, ширшу площину взаємостосунків людини і природи. Під цим кутом зору людина не окремий “острівець” у морі життя, а частина цілого. І в цьому полягає принципова відмінність між взаєминами людини і суспільства та людини і природи. Г. Комарівна обожнює природу, молиться до неї, співає гімни, з захопленням змальовує первозданну красу. Повернення до природи – це “типовий прийом сецесійного стилю” [2,42]. Образи зірки, неба, моря скелі вбирає в себе мегаобраз вічності. Так само й образ мрії твориться над текстовим образом думки . Він несе у собі спонукальну силу, яка рухає думкою. Образи вічності і думки, як феномени об’єктивного і суб’єктивного світів, перетікають один в одного, існуючи поза межами часу і простору.

Головним текстовим образом циклу є море, біля якого ліричне “Я” шукає порятунку від самотності. Разом з тим – це місце усамітнення. І вже навіть з цього моменту виявляється багатогранність образу моря. Він дуже рухомий, щоразу набуває нової якості. Спочатку море – це уособлення вічності, символ свободи, могутності, божества. Ліричне “Я” підпорядковується, поклоняється Нептуну (звернення до античного образу – то царина класицизму, присутність якого є стильовою складовою циклу) і водночас між ними панує почуття приязні, що вказує на рівноправність у стосунках. У поезії “Скеля” море вже символ непостійності людського почуття, що несе в собі тінь негативної енергетики. А образ скелі вивищується над ним потужною духовною силою терпимості й всепрощення. У вірші “Тінь” персонаж пізнає життєву мудрість і стає розсудливим. В наступній поезії море – це мовчазний хранитель таємниць вічності. Пізніше стає лише складовою вічності, пейзажним тлом для розгортання образу мрії. От уже море – співрозмовник сонця у прихованому діалозі (“Прощавай, до моря каже сонце”). І нарешті, ми бачимо його малим дітям, якому ніч співає колискову, втішаючи обіцянкою нового дня.

Море – вічність і море – дитя природи – таким є спектр формування матеріалістичної образності в поезії Г. Комарівни. Широ-

кий, але вичерпний, і це усвідомлює ліричне “Я”, визнаючи свою безсильність змалювати усю красу моря:

*Але я безсила: слів таких не знаю,  
Щоб на тебе схожу пісню скласти з них [4, 1].  
 (“Знов до тебе я прийшла, широке море”)*

Мотив безсилля митця простежується і в маринах Б. Лепкого. Вражений побаченням, Лепкий швидко усвідомив, що зробити достовірний відбиток райського куточка природи митцеві практично не під силу [6,37]. Хоча в основі циклів на тему моря двох згаданих авторів різні хронотопи (Г. Комарівна – Чорне море, 1900 р.; Б. Лепкий – Адріатика, 1911р.; і бачення світу суб’єктивно-жіноче і суб’єктивно-чоловіче), але спільне відчувається інтуїтивно, і не лише через романтичний тип відтворення дійсності, медитаційні рефлексії та сецесійний стиль. Це спільне міститься на рівні духовності, яка “становить основу ментальності” (з лат: спосіб мислення, склад душі). “Українська ментальність увібрала в себе тисячолітній досвід історії народу” [7,48], до якого постійно додаються інновації, але вони не пошкоджують традицію найглибших, підсвідомих шарів вираження “душі народу” [7,48]. Фольклоризми, які побутують у мові, забезпечують збереження традиції, цінність духовну.

Аналіз циклу Галини Комарівни вказує на сецесійний стиль її творчості, який “виконував дуже важливу функцію поєднання, синтезу різнорідних елементів” [2, 44]. Так, на перший погляд доробок письменниці кінця XIX – початку XX ст. творений у традиційній манері, але глибше прочитання показує, що це лиш одна із складових поетики циклу. Насправді в ньому поєднуються фольклоризм із символізмом, імпресіоністична техніка зображення дійсності з неоромантичними елементами.

Г. Комарівна використовує для змалювання образів сталі, в тому числі й метафоризовані епітети (“море широке”, “вільне”, “краса осіння”, “безсмертна”), повтори, психологічні паралелізми, порівняння як традиційні прийоми народної творчості. Поряд з тим образи глибоко символічні, про що говорилося вище. Ліричне “Я” – це романтик нового формату. Воно усамітнюється, щоб набратися духовних сил і знову повернутись до людей. Розсудливість не дозволяє йому відвертись світу. Техніки зображення дій-

сності перетікають одна в одну в межах тієї самої поезії.

Так, у перших трьох строфах поезії “Знов до тебе я прийшла, широке море” для зображення чуттєвих нюансів авторка використовує імпресіоністичний стиль. Зміна настрою відбувається динамічно й експресія почуттів виливається назовні молитвою.

В іншій поезії (“Скотилася зірка із неба”) медитаційна рефлексія перегікає в сентиментальність. Такий синтез технік зображення дійсності є однією з ознак сецесії. Явний також і естетизм циклу. Створивши особливий художній світ, поетеса віддаляється від прози життя і поринає у таємниці душі та першооснови Всесвіту. Філософічність і містичність, як засоби рефлексії, підносять до ідеального світу. Ліричне “Я” – це мандрівник, але не просторами цивілізації, яка побіжно згадується в образі “города”, а просторами ірреального. Поклоніння красі сприймаються як потреба відчутти Бога в собі, а не піднести своє “Я” над Ним, і тим самим заперечити істину. Така потреба витікає із підсвідомості, вона рятує від хаосу епохи. Мариністичний цикл Г. Комарівни позбавлений екзотичних та еротичних надмірностей, і це різнить його від поезії молодовузівців.

Кохання, засноване на жертвовності, у поезії “Скеля” так і не переростає в заземлений еротизм. Жіночий підхід до цієї теми не шокує читача епатажністю. Образи “скелі” та “моря” – символи двох начал – жіночого і чоловічого – наповнені вітальною енергією. Ліричне “Я”, усвідомлюючи недосконалість чоловіка-обранця, шукає в собі сили для примирення та терпіння. У цих якостях проявляється духовна краса жінки, на яку не впливає “бруд” епохи. Краса природи і людської душі – таке імпресіоністичне відтворення світу у цьому циклі. Сецесія не завадила Г. Комарівні зберегти гармонію світовідчуття. В цьому полягає оригінальність стилю поетеси. Вона витворює власний канон Краси, близький українській душі.

## Література

1. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.

2. Поліщук Я. Сецесія: стиль парадоксів // Слово і Час. – 2000. – №4. – С.37-44.



3. Літературознавчий словник – довідник (Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.; ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.

4. К. Галина, Над Чорним морем // Літературно-науковий вістник. – Л., 1901. – Т. 15, Ч. I. – С. 1-3. – (Над Чорним морем). – Підпис: Галина К.

5. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3-14.

6. Кочерга С. Образний світ поетичного циклу Б. Лепкого “З-над моря” // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Збірник статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-ій річниці з дня народження письменника. Тернопіль, 1993. – С. 36-43.

7. Рева Л. Аспекти духовності та ментальності української літератури // Вісник книжкової палати. – 2007. – № 3. – С. 48-52.

8. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: Монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.

9. Поети “Молодої Музи” / Упоряд., автор передмови і прим. М.М. Ільницький. – К.: Дніпро, 2006. – 672 с.

## РОЗДІЛ 4. ФОЛЬКЛОРИСТИКА



УДК 398.8 (477+438)

Хмель В.А.

### ДІАЛОГ ШЛЯХЕТНОСТІ В КОЛЯДКОВОМУ ПОЛІ УКРАЇНЦІВ І ПОЛЯКІВ

*У статті розглядається духовний потенціал українців і поляків, втілений в регіональних колядках Рівненщини і Люблінщини. Звертається увага на спільні цінності, що складають рівно – вартісний діалог шляхетності.*

*This article deals with the problem of Ukrainians and Poles embodied in the local carols of Rivne Region and Lublin Region. Much attention is paid to the common values which create the dialogue of generosity of equal value.*

У науці узвичаївся погляд на фольклорні жанри як на культуру низову, профанну, другорядну, відмінну від елітарної культури, скажімо літературної творчості. З чим важко погодитися. Як буттєве явище фольклор у спрощеній формі виражає колективну творчість, потенційну благородними соціально значеннєвими ідеалами. Профанність фольклору насамперед обумовлене його генезою, закоріненою в аграрній культурі, а також сферою побутування та переважно усним мовленнєвим стилем, що визначає його не гіршим і не кращим, а лише іншим.

У таксономічній системі будь-якого суспільства найменшими структурами є спільноти – етнічні і соціальні, – які у процесі фольклорної співтворчості привносять у функціональний матеріал власний світоглядний емпіризм, життєву філософію, етику взаємин. Віддзеркалюють себе рефлексійно і лексично, вербалізують соціальні прагматичні ідеї. Через те у художній і лексичній довер-

шеності фольклорний текст поступається літературному, однак його прихований заряд духовності має важливе аксіологічне значення. Особливий інтерес складають тексти колядок і щедрівок. У культурній традиції слов'янських народів – українського і польського – різдвяно-новорічна творчість займає домінантне місце і переховує цілу програму вербалізованої віталістичної космізації природної і соціальної сфер[1]. А “семантичне поле” кожного колядкового тексту містить благородні ідеали, втілені в архетипах, міфопоетичних образах, метафориці.

Метою статті є декодування аксіологічних цінностей у колядкових зразках українців Рівненщини і поляків Люблінщини. Головні ж семантими складатимуть діалог культур, вживлений у колядковому полі.

Поняття “шляхетності” польського походження, пов'язане з привілейованим феодальним станом у XIV-XVIII ст. Як стан суспільства, шляхта дотримувалась своєрідного стилю життя: виробила культурні цінності у формі традиційних ритуалів і звичаїв, етикету, мови, мистецьких жанрів. Польський історик і дослідник культури Януш Тазбір присвятив окрему працю питанню впливу шляхти на суспільну культуру [2]. Головною тезою його дослідження є ствердження думки про абсорбування шляхетської культури цілим суспільством країни, а також визначення посередницької ролі фольклору, який за допомогою слова поширив шляхетську культуру за межі існування самої спільноти польського суспільства. Ідеали шляхти, за переконанням Я. Тазбіра, не були статичними, вони змінювались у процесі суспільних перемін, побутових умов. У динаміці буття викристалізувались постійні цінності, які синтезували зміст самого поняття “шляхетності”. Через історично обумовлені взаємини обох народів “польська шляхетність” поширилась і на Україну.

На відстані часу “шляхетність” як поняття ідентифікується з особистою незалежністю, інтелектуальністю, вишуканістю манер і одягу, лицарським ставленням до жінки, етикою спілкування, толеруванням іншого. Вагомо, що життєсміслові значення має і родова приналежність, і тяглість роду, а також патріотичне почуття. Полісемантичність шляхетності в більшості значень збігається з

українським поняттям “благородності” [3], що дає нам змогу вживати обидва терміни як рівновартісні [4].

Споконвіку в українців облагороджується працелюбність. Не заперечується вона і поляками. Аграрна етносфера буття і українців, і поляків сприяла культу працелюбності, який у колядкових текстах має самодостатню метафорику. Вартість господарської праці оцінюється результативністю повного достатку, а саме значення праці має зв’язок із сакральною сферою Верху:

*В полі, в полі плужок оре,  
За тим плужком Господь ходить [5].*  
Tam na onej górze  
Sam Pan Jezus orze [6].

Присутність на господарському полі найвищих космічних сил є утвердженням сенсу і значення працелюбності, яка виправдовує кінцевий, найчастіше бажаний результат. Заплетений у колядкову тканину, він являє натуральні продукти господарської праці: “*chleb pytlowyj*” (нетльований хліб), “*masło*” (масло), “муку”, “мед-пиво”, “медок-солодок”.

Сенс праці у плінності життя стає закличною цінністю для кожного члена суспільства, і хоч саме аграрне продукування зазнало девальвації, але його результативність завжди виявляється вартісною. Значення праці у колядкових текстах підноситься результативністю не лише матеріального, але й духовного, вираженого через символічну семантику “хліба” і “вина” у різних номінаціях: калачів, хліба, меду-пива, меду, горілки, вина тощо. Поєднані у ритуальній страві – куті – пшениця і мед у значенні хліба і вина найперше сприймаються реліктами традиційної жертви язичницьким богам. Втративши ритуально-магічну функцію, кутя стала атрибутом різдвяної вечереї. Вона набула значення матеріального достатку, родинної злагоди, гаранту щасливого перебігу майбутнього року, чим зберегла свою сакральну функцію, особливо в українців. На думку російського філософа М. Федорова, з усіх продуктів природи людини лише хліб і вино має сакральне значення: хліб зміцнює тіло, вино збуджує діяльність духу [див. 7]. Особливого ставлення заслуговує і сам виробник цих продуктів у сакральний різдвяний час. Йому – *Пану Господарю (Panu Gospodarzu)* нале-

жить найбільше слави у господарських колядках, не обійдена і його працьовита родина. Толерантна форма звертання – *пан* – є ознакою благородності. Подібна толеранція спочатку побутувала у вищих колах і польської (Tazbir), і української спільноти [див. 8]. Як зазначив Ю. Липа: “ввічливість українця (...) впливає з його культури” [див. 9]. Закорінене у хліборобській традиції толерування зумовлене насамперед географічними і кліматичними чинниками. Опинившись у нестійких умовах європейського клімату, наші предки витворили собі цілий світ оберегів-тотемів, у яких просили заступництва, яких окремо шанували. З часом толерування переносилось і на людські стосунки, навіть міжетнічні. Толерування сильного і багатого переросло в етикет спілкування. Вербально найчастіше проявлялось звертанням “пан”. У міфічному часі Різдва паном ставав і господар і його підлеглий.

Семантика колядкової толеранції пов’язується з онтологією гостинності, яка охоплює не лише ритуальних гостей – колядників, але й кожного у межах буттєвого простору спільноти. Зникає різниця між владним і упослідженим, багатим і бідним. “*Пан господар*” однаково призначає “*медок солодкий – на сина й дочку*”, “*на челядочку*” і “*для гостейків застилає столи*”. Гостинність як ознака шляхетності і вияв поваги до іншого реалізована популярними коляшковими формулами: “*Застеляйте столи...*” та “*Każ stoły nakrywać*”. Вербалізована колядкова гостинність несе символічне навантаження добробуту, особливого шанування гостя, співмірну із традиційною слов’янською офірністю, щирістю і в українця, і в поляка.

Сприйняття світу у селянському вимірі породжує ідею “свого простору”, що має текстову номінацію “свого поля”, на якому розгортаються трудові процеси, спрямовані на гіперболізований результат:

*З колосочка – жита мисочка,  
А із снопочка – жита бочка [10].*

Побажальна формула є своєрідною реалізацією вербальної магії, заснованій на зв’язку слів і речей [11]. Антропоморфізована ж Божя присутність на господарському полі стверджує реалістичний вимір ідеальних бажань:

*Chodzi Pan Jezus po waszym gumieniu, stawia wam,  
Stawia wam pszeniczkę czterema rękami, stawia wam [12].*

Топографія продукуючої діяльності просторується і на інші лоскути – подвір’я, сад, тобто на родинну землю. Родинна земля стає рідною, набуває сакрального значення, ототожнюється з матір’ю-годувальницею. Архетипний потяг до родинної землі породжує почуття власності, потребу у її збереженні і передачі нащадкам роду. У межах спільноти і нації усвідомлення власної землі розширюється до національної території, а потреба її збереження і захисту ідентифікується із категорією патріотизму. Англійський соціолог Е. Сміт до найголовніших складових самоідентичності кожної особистості відносить у першу чергу категорії роду і простору, тобто території [див. 13], яка гарантує свободу власного буття кожного члена відповідної структури суспільства.

Ідея патріотизму присутня у колядках різної типології і в українців, і в поляків: від космогонічних аж до актуалізованих текстів. Особливо прозоро звучить мотив свободи і визволення рідної землі у текстах, що утворились під час визвольних рухів. У релігійно-християнських текстах прагматичного спрямування патріотизм пов’язується із медіальною місією Ісуса Христа і Богородиці

*Ой, зглянься, Ісусе, з високого неба:  
Віддай нашу Україну – бо нам її треба [14].*

Геополітичні та внутрішньоісторичні обставини поглиблюють демократичні прагнення народів. Загострені рефлексії волі, рівності, втрати Вітчизни наповнили тексти колядок “*Ново рада стала*”, “*Сумна вечерея 46-го року*”, “*Kolęda robotnicza*”, “*Kolęda Lubelska*”, варіанти тексту “*Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi*”.

*... Niebieski Panie,  
niech nam Polska z martwych wstanie,  
dajże to, Jezu! [15].*

З ідеєю патріотизму поєднується історично обумовлене прагнення волі – способу повноцінного буття народу. Ошляхетнене поняття волі як гаранту повноцінного життя присутнє у фольклорних трансформаціях і новотекстах, складених січовими стрільцями, воїнами-партизанами, членами УПА, репресованими, і відповідно

польськими спільнотами – партизанами, інтернованими, членами солідарності. Ідеї їхньої боротьби перетворились у духовний потенціал, смислом якого є ще визначений К.Г. Юнгом архетип Великої Матері – Рідної Землі.

Зміст благородності охоплює і моральні якості: любовні почуття, повагу, чесноти, пошанування. Любов є життєвою фазою, у якій кожен індивід реалізує свою приховану прокреакційну енергію. Мексиканський літературознавець О. Пас вважає любов, еротику, сексуальність проявами життя. Любов він відносить до стану душі, еротику – до етичної сфери [див. 16]. Втілена у колядкових текстах любов має еротично-ритуальне спрямування, потенційне віталістичною континуальністю. Найчастіше еротичні парубочі побажання-прагнення пари передані формулами: *“ой батеньку мій, ожени мене”*, або діалогом: *“куди ідеш, мій синоньку? // За гороньку по дівоньку”*. Відповідні дівочі – реалізовані текстами з мотивом “яблука”, “вина”, а також польськими “дунаюваннями”. У рамках традиційної народної моралі передані ситуації взаємин парубка і дівчини регіональними текстами: *“не беріть мене з чистого поля, / а беріть мене в батька за столом”*. Вагомо, що українські тексти у шлюбній справі переважно містять батьківські звертання-поради. Шанувальне ставлення до своєї родини, дотримування моральних приписів, погоджених із шлюбними традиціями, підносять героїню до ідеалу нареченої. Мотив загадування загадок, що є певною ставкою дівочої долі, зустрічаються лише в українських текстах: *“Ой ти, Галю ж моя, Галю, / Щось я тобі сказати маю. / Шість загадок загадаю! / Одгадаєш – моя будеш, / не вгадаєш – чужа будеш.”* Відгадування загадки тут є своєрідним способом випробування дівочого розуму і мудрості у вирішенні шлюбного питання.

Втілені у текстах дошлюбна цнотливість, шанування батьків, дівочий розум і мудрість, еротичний потяг: *“Ганнусю, душко, чи даш яблушко? // А я, миленький, тобі вже даю / бо для тебе весь час тримаю”*, – представляють колядковий образ взірцевої “дівчини на виданні”, яка відрізняється від аналогічного образу, репрезентованого польськими регіональними текстами. Колядкові мотиви “вина”, “яблука”, а також “дунаювання” реалізують любовно-еротичний ритуал, смислом якого є ідеалізація протилежної статі: *“Kasiu kochana, z tysiuncas wybrana”*. В поширеній композиційній

формі градації об’єкт любові у співвідношенні з іншими – найчастіше членами родини – набуває особливого значення і ваги. Латентна віталістична еротика, спрямована на обраницю/обранця вважається більшою силою від родинних почуттів і прагнень:

*Jasieneczko duszko, weź se jabłuszko – czerwone,  
Nikomiu nie dam, tylko dla ciebie tam – na Gody... [17].*

У подібних текстах любов приймає форму словесної гри, у центрі якої завжди двоє, – хлопець і дівчина. Інші члени родини є лише фоном для підсилення почуттів. То ж у польських текстах маємо ідеал почуттів, а не ідеал особи, тобто нареченої. Як стверджує О. Пас: “Любов для Заходу завжди є вибуховою силою” і займає чи не головне місце в житті у сфері почуттів [див.18].

Втілені у колядкових текстах чоловічі почуття об’єктивують образ обраниці у найвищих якостях, суголосних лицарському культу Прекрасної Дами, естетичний ідеал якої найперше приваблює вишуканістю одягу і поведінки. Вбрання у польських колядках окреслює лицарське сприйняття самодостатності дівочого образу. Одяг у колядках переважно представлений в “одяганковий” спосіб – перелічуванням кожної деталі, що складає певну “колекцію” (Е. Бартмінські) дівочого гардеробу [див.19]. На думку Я. Тазбіра, найшвидше серед простолюду поширювався шляхетський стиль вбрання. Сама поява таких текстів апріорно могла бути наслідком поширення. Представлення дівчини через вишукану колекцію одягу сприяє ідеалізації її особи, спонукає до належної оцінки з боку протилежної статі та лицарського ставлення до неї, наводить до думки про особисту самодостатність.

Через естетизацію дівочого одягу передані парубочі бажання ідеальної пари і в українських текстах. Проте в них відсутня деталізація вбрання, а подана сукупність із значенням загальної цінності, що окреслюється золотисто-оксамитовою барвою: “*тая дівка – багатирка / в будень ходить в сріблі-злоті / в свято ходить в оксамиті*”. Співмірна із часом свята золотисто-оксамитова метафорика одягу естетизує майбутній ідеал, витонченість парубочих смаків, оскільки його прагнення ідентифікуються з красою. Тотожність із багатством є своєрідним компромісом із старшим поколінням – батьком чи матір’ю, – до чийої думки належало до-



слухатись. (Хоч і традиційні погляди на шлюб не визначаються однорідністю.) Висловлені у такий спосіб прагнення вишуканої краси підносять розумову та естетичну досконалість представників протилежної статі.

На відміну від українських текстів, в яких підноситься образ нареченої, в польських – ідеалізуються любовно-еротичні ритуали і вишуканість обраниці. Прокреаційна ж віталістична енергія спрямована на продовження роду у шлюбі як суспільно впорядкованій формі його здійснення.

Порівняльна інтерпретація колядкових текстів українців Рівненщини і поляків Люблінщини не ідентифікує етнічну духовність народів даних регіонів, а доводить її рівновартісне співіснування в одному культурному явищі, чим констатує її діалогічність. Колядкове поле обох регіонів – Рівненського і Люблінського – вміщує духовний потенціал, співмірний із благородністю/шляхетністю, що проявляється:

- в містифікації словесного добробуту, що ґрунтується на землеробстві;
- в ідеалізації працелюбності;
- у взаємному міжособистісному та міжспільнотному толеруванні;
- у вивищенні патріотичних почуттів;
- в обов'язку оборони власної території;
- в ідеалізації любові та потребі її узаконення шлюбом.

Типологічні аналогії ніколи не бувають випадковими, вони визначаються самим життям, зумовлені історичними, геополітичними, етнопсихологічними факторами, спонукають до усвідомлення самовартості кожного етносу у міжнаціональному вимірі загальнолюдського.

## Література

1. Згадана програма аргументована авторкою у власному дослідженні // Див. Хмель В. Космологічна семантика колядкового тексту (на матеріалах різдвяного фольклору Рівненщини і Люблінщини). На правах рукопису. – Київ: 2000. – 189 с.

2. Див. Tazbir J – *Kultura szlachecka w Polsce*. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1983.

3. Словник української мови. В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. – С. 193.
4. Див. Hessen D. Stypuła R. Wielki słownik polsko-rosyjski: W 2t. – Т. 1. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1996. – S. 415.
5. Записано від Котяш Уляни Гнатівни в с. Залужжя Дубровицького району на Рівненщині.
6. Kolędy Polskie. – Warszawa, 1991. – S. 29.
7. Див. Федоров Н. Сочинения. – М.: Мысль, 1982. – С. 189.
8. Андрієвський В. Звичаї й обряди українського народу. – Краків: Українське видавництво, 1941. – С. 46.
9. Липа Ю. Призначення України. – Нью-Йорк: Говерля, 1953. – С. 182.
10. Записано від Бікус Галини Василівни в с. Вельбівно Острозького району на Рівненщині.
11. На думку М. Новикової, роль слова у вербальній магії спрямована на активізацію ословленого бажання, тобто "слова-діла" / Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / Українські замовляння. – К. Дніпро, 1993. – С. 13.
12. Kolędowanie na Lubelszczyźnie. Pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa. – Wrocław, 1986. – S. 93. – № 112.
13. Сміт Е. Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994. – С. 13.
14. Колядки та щедрівки Рівненщини. – Рівне, 1993. – С. 7.
15. Kolędowanie na Lubelszczyźnie. Pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa. – Wrocław, 1986. – S. 294. – № 299.
16. Пас О. Солнечная система // Иностранная литература. – 1997. – № 7. – С. 225.
17. Kolędowanie na Lubelszczyźnie. Pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa. – Wrocław, 1986. – S. 102. – № 118-B.
18. Пас О. Солнечная система // Иностранная литература. – 1997. – № 7. – С. 232.
19. Bartmiński J. Kolekcja w strukturze tematycznej tekstu ustnego / Tekst w kontekście. Zbiór studiów. Pod. red. T. Dobrzyńskiej. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Wydawnictwo PAN, 1990. – S. 160.



УДК 82.09 (049.32)

Єрмоленко С. Я.

### **“ДО СЛОВЕЧКА, ДО СЛІВ’ЯТКА ПРИТУЛИСЯ, МОЖЕ, ТАК ХОЧ МОВИ РІДНОЇ НАВЧИШСЯ”**

(Рецензія на монографію: Вокальчук Г.М. Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект) / За ред. А.П. Грищенка: Монографія. – Рівне: Перспектива, 2004. – 524 с.)

Коли знайомишся зі словником Галини Вокальчук “Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект)”, ще раз переконаєшся в справедливості твердження, що пізнання рідної мови – процес безмежний. У словнику зібрано понад шість тисяч індивідуальних новотворів. Розташовані в алфавітному порядку, супроводжувані граматичною інформацією і поетичним контекстом, ці слова засвідчують, що нові лексичні номінації в поетичній мовотворчості народжуються постійно. Читач упізнає їх, бо вони споріднені із загальновідомими, узуальними словами, а проте відкривають несподіване в поетичному словотворенні, незвичне в звичному, звичайному.

За науковим терміном “авторський неологізм” постає непросте осмислення понять *узуальне слово* – *оказіональне слово* – *потенційне слово*. Якщо узуальне слово – це загальноновживане, зафіксоване в сучасних словниках слово, утворене за законами мовної системи, то okazіональне створюється тільки для певної конкретної ситуації спілкування, а потенційне, – наводить думку дослідників Г. Вокальчук, – це “лише місце в системі, позиція. Реалізоване не може бути одночасно потенційним” (стор. 19).

Розрізнення узуальних, okazіональних і потенційних слів ґрунтується на колективному досвіді, залежить від рівня освіти, чуття мови, сприймання її як живого організму.

Як слушно зауважує Г.М. Вокальчук у вступі до "Короткого словника авторських неологізмів в українській поезії ХХ століття", "дослідження складу, структури, семантики, функцій неологічної лексики висвітлює складні проблеми загальної теорії слова і сприяє вивченню конкретних питань лексикології, граматики, стилістики".

Лексикографічні джерела в сучасному інформаційному просторі посідають чільне місце. Появу такої праці, в якій зібрано авторські поетичні новотвори ХХ ст., треба всіляко вітати.

Словник авторських неологізмів репрезентує можливості словотвірної системи української мови, її практичне втілення в індивідуальному мовомисленні. При цьому варто враховувати специфіку поетичного слововживання, в якому відбивається поетична мовна картина світу. Індивідуально-авторські неологізми в мові поезії не можуть претендувати на входження їх у загальномовний словник. Залишаючись okazіональними словами, вони засвідчують свою незвичність, "неологічність" саме на тлі узуальних, загальноновживаних слів. Серед авторських неологізмів можна помітити утворення з різним ступенем okazіональності, оригінальності, незвичності. Встановлюючи ієрархію okazіональності неологізмів, очевидно, не варто шукати причин, чому не всі інновації стають загальноновживаними: їхня функція, призначення полягає не в тому, щоб стати "надбанням мовного колективу", а в тому, щоб виявити механізми оновлення словотвірних типів, привернути увагу до незвичного слова, актуалізувати його внутрішню форму й зробити естетично маркованою.

Коли йдеться про ознаки узуальних (власне системних) неологізмів та okazіональних слів, авторка наголошує, що останні функціонують "поза лексичною системою мови" (с. 17). Чи не надто категоричне твердження? Адже практично критерієм виступає відсутність слова у сучасних словниках, а повнота будь-якого словника, як відомо, річ умовна. Чимало потенційних слів, що й не сприймаються як неологізми, не потрапляють у словники. Віднесення їх до авторських новотворів потребує додаткових аргументів: чому, скажімо, вважати неологізмом *правичність*, коли

є прикметник *правічний* або зараховувати до неологізмів слово *правітчизна*, коли до реєстру узуальної лексики належить слово *прабатьківщина*?

Жива мова – це неперервний процес словотворення, особливо активний у розмовній сфері, сфері невимушеного спілкування. Якщо зважати на те, що розмовний стиль – це основа, на якій вибудовується вся система функціональних стилів, то в зафіксованих авторських неологізмах, справді, часто простежується розмовне джерело, так само як фольклорне, уснопоетичне.

Поезія активно використовує складні та складені номінації, що заступають поширені описові конструкції. У загальномовних словниках вони, як правило, не фіксуються, а як авторські неологізми становлять актуальну мовознавчу проблему.

Авторка приймає таку гіпотезу: okazіональним словам властива утворюваність (прозора мотивація!!), ненормативність (часткове підтвердження цього – відсутність у словниках), функціональна одноразовість, номінативна факультативність, індивідуальна належність, словотворча похідність. Складені номінації (юкстапозити) – характерний продуктивний спосіб творення іменників і прикметників, рідше – прислівників, ще рідше – дієслів. Ця системно-мовна ознака характерна й для індивідуально-авторського словотворення.

Особливу увагу дослідниці привертають неосемантизми. Вона слушно посилається на думку В.С. Ващенка про контекстуальну реалізацію певних семантичних варіантів слова, що з'являються як індивідуально-авторські, а потім переходять у факти загально-мовного словника.

Семантичних неологізмів у художній мові значно більше, ніж словотвірних okazіоналізмів, які становлять “закритий” список перелічених слів. Семантичні неологізми – відкритий ряд новотворів. Але семантичні неологізми потребують і відповідного прочитання, сприймання. А в словнику – відповідного тлумачення. На жаль, про семантичні неологізми небагато можемо дізнатися із словника.

До реєстру Словника внесено графіосемантичні okazіоналізми, а також квазіномінації, коли ціла синтаксична конструкція зливається в цілісно оформлене слово.

Створення словника авторських неологізмів української по-

езії ХХ ст. сприяє розвиткові теоретичних досліджень поетичної мови, а також практичним проблемам лінгвостилістичного аналізу художніх текстів. За умов, коли нехудожні стилі української літературної мови ХХ ст. розвивалися фактично як стилі "перекладні", певною мірою вторинні, художній стиль репрезентував можливості творення нових номінацій на ґрунті національно-мовних джерел. Свідченням цього є тексти поезії ХХ ст., мовна практика митців слова. Навіть тоді, коли поети сповідують відхід від мовно-літературних традицій і проголошують принцип заперечення творчого досвіду попередників, вони послуговуються способами словотворення національної мови. Особливості частиномовного оформлення лексичних неологізмів підтверджують, що неологізація поетичного словника відбувається за законами словотворення української літературної мови.

Словник індивідуальних поетичних неологізмів фактично не вичерпний, так само як не вичерпні семантичні трансформації лексичних одиниць у практиці спілкування, у конкретних слововживаннях. А втім, копітка робота Галини Вокальчук мала на меті обмежити певними хронологічними і кількісними рамками масив поетичних неологізмів ХХ ст. Зібрані нею понад шість тисяч авторських новотворів дають змогу простежити загальні тенденції поетичного словотворення в українській літературній мові ХХ ст. Зокрема, чітко вимальовується словник традиційної поетичної лексики, яка потрапляє в словотвірні поля неологізмів. Це новотвори, пов'язані з назвами таких природних стихій, як *вітер*, *сонце*, *дощ*, *блискавка*, *грім*, наприклад: *вітер-блакить*, *вітер-брат*, *вітер-весновій*, *вітер-віртуоза*, *вітер-вітровина*, *вітер-вітрюга*, *вітер-волокіта*, *вітер-гетьман*, *вітер-густовій*, *вітер-дитина*, *вітер-дудар*, *вітер-кінь*, *вітер-лист*, *вітер-могута*, *вітер-опанча*, *вітер-перегонець*, *вітер-пліткар*, *вітер-покутник*, *вітер-похожай*, *вітер-пустун*, *вітер-сатана*, *вітер-сум*, *вітер-тать*, *вітрилити*, *вітровіння*, *вітроголосий*, *вітролетний* та ін.; *дощ-хлющ*, *дощ-енятко*, *дощизна*, *дощина*, *дощина-блискітка*, *дощисько*, *дощ-крапотіння*, *дощ-мочар*, *дощ-павутиння*, *дощово*, *дощовитий*, *дощик-росичка*, *дощоросно*, *дощосіч*.

З основами слів *сонце*, *сонячний* зафіксовано до 90 поетичних новотворів. На відміну від новотворів із компонентами *вітер*, *дощ*,

які утворюють із доданими іменниками складну назву, номінації з частиною *сонце* структурно різноманітніші, пор. *сонцевісний, сонцегін, сонцезвукій, сонцекрилий, сонцепілля* і под.

Словотвірна потужність основ таких лексем, як *білий, буйний, зелений, золотий*, виявляється в складних назвах на зразок *білоквітий, білоодежно, буйнодужий, буйномрійний, буйнохмарно, зеленокрилий, зеленошумний*, так само зумовлена функціонуванням традиційних, зокрема й фольклорних, поетизмів, частотних у мові української поезії. У створених складних словах автори актуалізують першу або другу основу. Часто обидві основи спричиняються до народження слова, яке потенційно належить до словника поетизмів. Більший чи менший ступінь незвичності, оригінальності, а водночас поетичності слова залежить не лише від його входження в типову словотвірну парадигму традиційних поетизмів, а й від сприймання, оцінки читача. Хоча чинник суб'єктивного сприймання досить суттєвий, проте за наявності кількісного показника, а також формування розгалужених словотвірних парадигм об'єктивність виокремлення авторських новотворів зростає.

В укладеному словнику простежуємо функціональне навантаження перших частин складних слів *много-, перво-, сто-, все-*, а також префіксів *роз-, о-*. Крім того, що зафіксовані неологізми показові для поетичного жанру, вони несуть на собі відбиток характерних ідіостилів. Наприклад, стилеві І. Драча властиві іменники середнього роду з виразною семантикою збірності на зразок *громов'я, хмаров'я*: *І я питаю – чом ви мовчите / Коли я вам підняв таке громов'я / І горе люду, чорне і тверде, / Боров, як борють власне безголов'я?!*

За утворенням *вседорога, всеживий, всенаучений, всенезустріч, всенепогасний, всенищівність, всеобрушати, всепам'ятний, всепекельний, всепереліт, всеспадний, всечекання, всечулий, всещедрий*, ілюстрованими поезією В. Стуса, простежується характерна ознака поетового ідіостилу. Хоч подібні слова з першою частиною *все* трапляються і в інших авторів, проте саме в мовотворчості В. Стуса зафіксовано і кількісну перевагу, і структурну різноманітність цих новотворів, наприклад: *...доля – / Всепам'ятна, всечула, всевидюща – нічого не забуде, не простить; Сосна пливе із ночі і росте, / як полохке вітрило всечекання; Ламка і витка всеспадна вседорога.*

Подібно до складних слів із першим компонентом *все-* експресеми з компонентом *сто-* інтенсифікують ознаку, виражену твірною основою. Цю властивість складних слів із компонентом *сто* активно використовують поети, проте найпоказовіші новотвори в поезії І. Драча: *стоболісний, стоголосіння, стозвукий*. На утвореннях із компонентом *сто-* простежується українська поетична традиція – від 20-х років ХХ ст. через поезію 40-50-х років, до шістдесятників і пізніше. На жаль, не потрапив до виявленої словотвірної парадигми неологізм П. Тичини: “Стоїть *сторозтерзаний* Київ і двісті-розіп’ятий я”. Життя цього авторського неологізму продовжив Іван Гнатюк, пор. приклад, зафіксований у Словнику епітетів української мови: “Тривожно завмер *сторозтерзаний Київ*”. Можна спостерігати поширення деяких форм у поезії авторів–представників одного покоління, наприклад, наявне в реєстрі новотворів дієслово *ословитися* – це не лише неологізм І. Драча, а й М. Вінграновського, пор.: *Ословсь до мене словом*.

Перегуки поетичних поколінь відзначаємо у функціонуванні слів, які мають однакову словотвірну модель, пор. *бурхливоморе, осінньовечір*. Я хтів би знати – що є життя? / Хто засвітив на небі зорі? / В натхненному *бурхливоморі* / Сумує людське почуття (М. Семенко); У сутінках століть присів на пень / *Осінньовечір* – праці вічний прашур... (А. Таран).

Показові для мови поезії ХХ ст. новотвори з префіксом *о-* виступають характерною ознакою індивідуальної мовотворчості М. Семенка: *оалесений, об’інтимівивись, обагнутий, обатмосферити, обганяльність, обілосніжений, отазечено, отазонений, огнилювати, оелектричений, оескізнений, оковдрити, олюстрений, осамотити, осамотитися, отеатрений, ошедеврений* і под.

Оскільки в поетичній мові слово підпорядковується законам ритміки звучання, спостерігаємо використання словотвірних варіантів, зумовлених відповідними асоціативними зв’язками слів у тексті. Наприклад, до форми дієприкметника *осончений*, зафіксованої в кількох авторів, подано в словнику форму *осончений*, яку вживає Яр Славутич і яка мотивована відповідним контекстом: *Де ж моя осончена Золота Херсонщина?* Так само як звукові асоціації з назвою *Херсонщина* вікликали появу дієприкметника *осончена*, авторський неологізм М. Вінграновського у *гримині* з’явився під впли-



вом звукової кореляції в далині: “Я знаю: соняшники карі / І карий грім у *гримині*, Та чемодан у автокарі, / І ти, як свічка, в далині”. До речі, можна дискутувати з авторкою словника щодо вихідної форми іменника жіночого роду *гриминь*. По-перше, за парадигмою іменників жіночого роду на *-инь* мало б бути *гриминь* (пор. *блискотинь*), а не *гриминь*, по-друге, наявне в тексті слово *далина* підказує іншу модель – *гримина*, що має зайняти місце реєстрового слова.

А втім, встановлення вихідної форми авторського неологізму – це творчий процес, далеко не однозначний, мотивований багатьма чинниками. Авторські загадки – це загадки мови, її потенційних можливостей.

Укладання словника поетичних неологізмів потребувало різнобічної підготовки автора – знання текстів, уміння інтерпретувати мініконтексти, з яких виводиться вихідна форма певної частини мови, тощо. Варто відзначити й важливість інформації (щоправда, така інформація подається зрідка) про співвідносність зафіксованого неологізму із загальнолітературною чи фольклорною формою.

Як видається, слово *стороність* у Драчевому слововживанні *Двадцятєро лине в гості / Із рідної стороності* є фольклорним утворенням. Словотвірний потенціал української мови активно використовуються в народній пісні, де маємо чимало характерних суфіксальних варіантів слів. Інтерпретовані як авторські новотвори, деякі слова все-таки належать до народнопісенних джерел.

Крім незаперечного теоретичного значення, праця Галини Вокальчук “Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект)” має і практичне значення. Вона дає змогу ідентифікувати індивідуальні новотвори, виявляти внесок поетів у розвиток поетичного словника. Крім того, її може використовувати вчитель з метою виховання чуття слова, розвитку мови учнів. Можна передбачити вправи: утворити від певних основ можливі похідні слова або поповнити певну тематичну групу слів новими номінаціями. Урізноманітнять роботу зі словом і такі можливі завдання:

1. Дати тлумачення слова-неологізму.
2. Навести приклади словосполучень із словом-неологізмом.

Отже, словник прислужиться вчителю в його практичній роботі з розвитку мови учнів.

УДК 82.09 (049.32)

Сюта Г. М.

## **“НА КАТОРЗІ ЖОРСТОКИХ ВІРШІВ ТАК ТЯЖКО ДУШИТЬ СЛОВО-ЖОРНО...”**

(рецензія на монографію Вокальчук Г.М. “Словотворчість українських поетів ХХ століття”. – Острог: Національний університет “Острозька академія”, 2008)

Останнім часом проблеми оказіональної лексичної номінації привертають особливо пильну увагу українських науковців. Дослідження інноваційних процесів, що відбуваються в мові, вивчення нових слів як результатів спочатку індивідуальної творчості мовців, а згодом (за сприятливих умов) – як узуальних мовних одиниць, лексикографічна інтерпретація новотворів – усе зумовлює потребу в наукових та науково-популярних виданнях, орієнтованих на глибоке осмислення лінгвістичної природи новоствореного слова й ролі креативної мовної особистості у збагаченні індивідуального лексикону і загальномовного словника. Рецензована монографія доцента кафедри української філології Національного університету “Острозька академія” Г.М. Вокальчук присвячена саме цій проблематиці.

Головну увагу дослідниця звернула на виявлення основних тенденцій і закономірностей в індивідуально-авторській лексичній номінації в українській поезії ХХ століття. Це стало можливим, зокрема, завдяки залученню до лінгвістичного аналізу широкого фактичного матеріалу: опрацьовано понад 7000 одиниць із поетичних лексиконів понад 380 авторів. Відтак висновки й узагальнення, зроблені й перевірені автором за допомогою сучасних методів наукового дослідження, аргументовані й загалом переконливі.

Праця складається з чотирьох розділів, кожен із яких відзначається певною змістовою самостійністю. Так, у першому розділі – “Авторський лексичний новотвір як об’єкт мовознавчих досліджень” – Галина Миколаївна висвітлює актуальні теоретичні про-

блеми сучасної неології. Безперечний науковий інтерес становить, зокрема, здійснена дослідницею спроба періодизації лінгвістичних студій авторської неологічної лексики в українському мовознавстві ХХ століття (п. 1.1). Г.М. Вокальчук умотивовано виділяє чотири етапи, впродовж яких індивідуально-авторський новотвір слугував об'єктом наукового зацікавлення: 1) 10-30-і роки; 2) 40-60-і роки; 3) 70-80-і роки; 4) 90-і роки – початок ХХІ століття. Спираючись на численні наукові праці не лише в галузі науки про мову, але й на літературознавчі дослідження, присвячені аналізу поетики українських авторів, – Г.М. Вокальчук розглядає найголовніші здобутки української неології та неографії на кожному етапі їх зародження, становлення й розвитку. Варто відзначити, що особливо цінним є представлений у монографії матеріал, що стосується неологічних студій, здійснюваних упродовж 20 – 30-х років ХХ ст. Цим частково заповнюється інформаційна прогалина щодо особливостей зародження не лише української неології, але й лінгво- та ідіостилістики загалом.

Значну увагу Г.М. Вокальчук слушно звертає на висвітлення проблеми типології неuzuальних одиниць, до яких зараховує, зокрема, й авторські модифікації загальноновживаних слів. Оперуючи вагомим і кількісно переконливим ілюстративним матеріалом, автор аргументовано умотивовує доцільність зарахування композитів та юкстапозитів до індивідуально-авторських новотворів. На думку дослідниці, лише застосування не одного, а кількох критеріїв уможлиблює ідентифікацію лексичної одиниці як індивідуально-авторського новотвору.

Г.М. Вокальчук доводить, що визначальним чинником у реалізації семантики новотвору є контекст. При цьому на конкретних прикладах розглядаються різновиди контексту – мікро-, макро-, вертикальний контекст та ін. наголошується на важливості наявності в адресата так званих фонових знань, необхідних для адекватного авторському задумові сприйняття значення новотвору. Належну увагу дослідниця звернула на розв'язання проблеми встановлення авторства лексичного новотвору, зауваживши, що одні дослідники поділяють okazіональні новотвори на авторські та неавторські, інші ж (напр., І.Бодуен де Куртене) вважають такий поділ зайвим, а то й узагалі недоречним. Г.М.Вокальчук зазначає,

що в поетичному лексиконі ХХ ст. засвідчено новотвори, використувані різними авторами (частіше – двома, рідше – кількома), причому достовірно встановити, кому саме належить, так би мовити, пальма першості у створенні певної номінації, практично неможливо. Варто погодитися з висновком про те, що розв’язати цю проблему часто допомагає прийом хронологічного зіставлення дат написання творів, у яких зафіксовано інновацію. Втім, як слушно зауважує автор монографії, датування творів далеко не завжди є чітким критерієм, за яким можна було б достеменно визначити, за ким із розглядуваних письменників слід визнати першість як автора новотвору, оскільки, по-перше, поети могли “винайти” номінацію незалежно один від одного; по-друге, необхідно враховувати випадки реалізації інтертекстуальних зв’язків, коли використання поетом інновації, створеної іншим автором, є, по суті, цитатним прийомом; по-третє, слово могло було почуте і запозичене автором із народного джерела – у таких випадках велику допомогу дослідникові надають спеціальні лексикографічні джерела; по-четверте, трапляються випадки літературних містифікацій, унаслідок яких твір зустрічається у доробку двох різних авторів – вигаданого і реального. Лише поглиблений аналіз літературного процесу відповідного періоду, а також вивчення спеціальних літературознавчих праць дає змогу достовірно визначити реального автора певного новотвору. Цілковито переконливим є висновок дослідниці про те, що наявність інновації в поетичному лексиконі кількох авторів далеко не завжди є беззасетережною підставою для виключення такої одиниці з реєстру лексичних новотворів того чи іншого автора.

Аналізуючи лінгвістичну природу оказіонального слова, шляхи і способи його творення, функціональну спрямованість, Г.М.Вокальчук не оминула увагою і проблему типології авторських інновацій. Спираючись на здобутки сучасної слов’янської неології, дослідниця виділяє такі типи авторських лексичних інновацій (за формою одиниці): 1) фонетичні оказіоналізми (позбавлені змісту звукові комплекси, що лише за формою нагадують слова); 2) граматичні (морфологічні) оказіоналізми (на зразок індивідуальних форм ступенів порівняння прикметників та прислівників, як-от: ... *найжиттєствердніше у світі/амплуа* (Л.Мельник); оказіональних плюральних форми іменних частин мови: *На роздоріжжя зусібч*

зійдусь, / *Своїх себів* [множина від займенника *себе*] на раду посликаю... (І.Лучук); демінутивних okazіональних форм узуальних займенників: *Коло тебе́нько я – дивись!* (М.Вінграновський) та ін.); 3) лексичні (словотвірні) okazіоналізми – індивідуально-авторські інновації, які створені за продуктивними, непродуктивними чи okazіональними моделями і які мають більш складну структуру значення, як-от: *екстазекспресія, лютобіль, злочастя, дніпрокручі, опрокльонений, червоноплямитися, очезпідбровено* (М.Семенко); 4) семантичні неологізми, або – неосемантизми, що утворюються без участі афіксальних морфем шляхом включення уже наявного в мові слова з певним значенням до нового лексичного розряду; 5) графосемантизми – специфічні утворення, в яких використання графосемантичних засобів сприяє наданню номінативній одиниці як формальної, так і семантичної оригінальності, напр.: *ГАЙДА-мак(а)* (О.Влизько), *СВУс* (від *СВУ* – *Спілка Визволення України* + *ус*) (О.Рохович); 6) квазіномінації – надскладні номінації, утворені в результаті злиття компонентів синтаксичної конструкції в єдину суцільнооформлену (часто за допомогою дефісного написання) одиницю, напр.: *“січневе повстання на рейках”* (О.Влизько); 7) неозапозичення – свідомо модифіковані автором слова іншомовного походження, що вводяться у поетичний контекст з певною стилістичною метою, напр.: *музикус* (М.Бажан) – від лат. *musicus*, *бібліофаг* (М.Зеров). Така класифікація індивідуально-авторських лексичних одиниць, на наш погляд, уможливує детальну систематизацію різноманітного фактичного матеріалу, виявленого в поетичному лексиконі ХХ ст., за встановленими типами.

У другому розділі рецензованої праці вперше в українській неології здійснено спробу періодизації еволюції індивідуально-авторської номінації в поезії ХХ століття. Г.М.Вокальчук виділяє вісім періодів, упродовж яких словотворчість поетів (за результатами проведених авторкою статистичних обчислень, що наводяться в монографії) зазнавала певних підйомів або спадів – залежно від історичних змін, які відбувались у суспільстві. Особливості тематичного спрямування інновацій у той чи інший період їхнього створення Г.М.Вокальчук ілюструє відповідним матеріалом із лексиконів як окремих поетів, так і представників літературних угруповань загалом (характеризуються особливості словотворчої практики київських неокласиків,

“молодомузівців”, поетів-дисидентів 60-х років та ін.).

За допомогою методів математичної статистики дослідниця встановила частиномовний розподіл авторських новотворів, з’ясувала, хто з провідних українських поетів є найпродуктивнішим у галузі словотворчості, виявила, хто з авторів надавав перевагу тим чи іншим способам okazіональної номінації, встановила залежність між показниками “спосіб творення” та “період творення” у корпусах новотворів різних частиномовних класів та ін. Вважаємо, що такий матеріал дозволить по-новому поглянути на особливості словотворчої практики українських поетів – як кожного зокрема, так і поетичної словотворчості як психолінгвально-го явища загалом.

У третьому розділі монографії представлено результати дослідження словотворчої практики українських футуристів. Галина Миколаївна висвітлює специфіку ідейно-естетичних засад футуризму з лінгвістичного погляду, з’ясовує роль М.Семенка та його однодумців і послідовників у розбудові українського поетичного лексикону, розкриває причини, що спонукали поетів до активного пошуку оригінальних номінативних засобів, звертає увагу на семантико-структурні особливості новотворів футуристів. На конкретному фактичному матеріалі розкривається багатогранне лінгвістичне обдарування М.Семенка, який збагатив поетичний лексикон 20-30-х років понад 800 оригінальними інноваціями, наочно продемонструвавши практично невичерпний словотвірний потенціал української мови. Г.М.Вокальчук переконливо доводить, що, незважаючи на формальну й змістову специфіку, авторські лексичні новотвори здатні відбивати особливості не лише індивідуальної, але й національної мовно-поетичної картини світу.

Четвертий розділ рецензованої праці присвячений теоретичним і практичним аспектам лексикографії авторських лексичних новотворів. Заслугує схвалення те, що Г.М.Вокальчук детально проаналізувала традиції та перспективи лексикографування авторських інновацій в українському словникарстві, здійснила спробу періодизації становлення й розвитку письменницької лексикографії та індивідуально-авторської неографії упродовж XX – XXI ст., запропонувала типологію словників авторської неологічної лексики, а також опрацювала теоретичні засади створення зведеного

словника авторських новотворів в українській поезії ХХ ст. та персонального словника новотворів письменника. Детально описано склад і структуру таких словників, вимоги до фіксації реєстрового слова, добору ілюстративного матеріалу, представлення граматичного коментаря, хронологічної довідки та ін. Вважаємо цілком обґрунтованим те, що Г.М.Вокальчук пропонує в ролі ілюстративного матеріалу використовувати різні за ідейно-естетичним рівнем художні контексти, оскільки це, на думку дослідниці, дає змогу відтворити відповідний час, протягом якого творив певний поет, виявити чинники позамовного характеру, які впливали на появу конкретного новотвору.

Систематизація і лексикографічний опис нових номінативних одиниць, без сумніву, мають велике суспільно-історичне, культурно-пізнавальне та лінгвістичне значення. Дослідження складу, структури, семантики, функцій неологічної лексики сприяє поглибленому вивченню конкретних питань лексикології, граматики, культури мови, стилістики.

Представлений у рецензованій праці і належним чином лінгвістично інтерпретований фактичний матеріал своєрідним чином відображає національну мовно-поетичну картину світу, ідеологію і філософію поетичного мовлення певної епохи, яскраво відтворює дух часу, допомагає глибше осягнути естетичну силу і неповторність українського поетичного слова.

Рецензована праця зацікавить науковців, аспірантів і студентів філологічних факультетів, учителів української мови та літератури в загальноосвітніх школах, а також усіх, хто цікавиться проблемами розвитку і функціонування української мови, збагаченням сучасного поетичного словника.

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ 1. МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>Адах Н. А.</i> СЕМАНТИКА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ КОЛЬОРОНАЗВ У ПОЕТИЧНІЙ МОВІ ВАСИЛЯ БАРКИ.....	3
<i>Архангельська А. М.</i> КУЛЬТУРНА ЗНАЧУЩІСТЬ ФОРМИ ЯК СТИМУЛ НОМІНАЦІЇ- ВИБОРУ ІМЕНІ ЧОЛОВІКА У АКТІ МОВОТВОРЕННЯ.....	11
<i>Бобрикова Ю. В.</i> ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ СЛОВА В КОНТЕКСТІ ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	23
<i>Бибик С. П.</i> ПОБУТОВИЗМ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРЕМА.....	31
<i>Вокальчук Г. М.</i> ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ СЛОВНИКІВ АВТОРСЬКОЇ НЕОЛОГІЧНОЇ ЛЕКСИКИ .....	36
<i>Гаврилюк Н. В.</i> СУФІКСАЛЬНІ ІМЕННИКИ-НОВОТВОРИ НЕОКЛАСИКІВ У КОНТЕКСТІ ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.....	50
<i>Галаур С. П.</i> ЯВИЩЕ ПРЕФІКСАЛЬНО-ПРИЙМЕННИКОВОЇ КОРЕЛЯЦІЇ: ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	60
<i>Грицик Н.</i> КЛЮЧОВІ ОБРАЗИ У ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК.....	70
<i>Засекіна С. А.</i> ВИКОРИСТАННЯ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ В НАВЧАЛЬНИХ СЛОВНИКАХ.....	77
<i>Максимчук В. В.</i> СЕМАНТИЧНІ ТА СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ НЕОЛОГІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ РІВНЕНСЬКИХ АВТОРІВ).....	85
<i>Мандрик Н. В.</i> СЛОВ'ЯНСЬКІ АПОСТОЛИ СВ. КИРИЛО ТА МЕФОДІЙ НА ПЕРЕХРЕСТІ ІСТОРІЇ ТА СЬОГОДЕННЯ.....	94



<i>Носенко І. Ю.</i> ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ВЛАСНЕ-ВІДНОСНИХ ПРИКМЕТНИКІВ.....	102
<i>Поліщук О. Г.</i> ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ПРИКМЕТНИКИ-КОМПОЗИТИ У ПОЕТИЧНОМУ ЛЕКСИКОНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	109
<i>Ричагівська Ю. Є.</i> МОЖЛИВОСТІ СКЛАДНОСУРЯДНИХ ОДИНИЦЬ ВІРШОВОГО МОВЛЕННЯ У СТИЛІСТИЧНІЙ ПЛОЩИНІ.....	116
<i>Сербіна Т. Г.</i> ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПРИЄДНУВАЛЬНИХ ТА ПАРЦЕЛЬОВАНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ІСТОРИЧНОМУ ЕКСКУРСІ.....	124
<i>Степанова О. І.</i> СИНОНІМІКА ПРИКМЕТНИКОВИХ ЛЕКСЕМ ТА ЇХ МІСЦЕ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО .....	134
<i>Сюта Г. М.</i> ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПОЕТИЧНОГО СЛОВНИКА ТАДЕЯ КАРАБОВИЧА 143	
<i>Тимочко О. Б.</i> МЕТАФОРА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ ІДІОЛЕКТУ ПИСЬМЕННИКА.....	150
<i>Цапук І. В.</i> СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОКАЗІОНАЛЬНИХ НОМІНАЦІЙ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО.....	158
<i>Чеберяк А. М.</i> СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МОВЛЕННЕВОГО ЖАНРУ “ВІДКРИТИЙ ЛИСТ” В МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ.....	165
<i>Чемеркін С. Г.</i> МОДИФІКАЦІЯ ОЗНАК САКРАЛЬНОГО СТИЛЮ В ІНТЕРНЕТІ.....	176
<i>Шевчук Т. Б.</i> СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ В СЛОВОТВІРНИХ ЛАНЦЮГАХ.....	185
<i>Шульжук Н. В.</i> ПРОБЛЕМИ ОПИСУ УКРАЇНСЬКОГО ДІАЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ .....	191

## РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОДИДАКТИКА

Слотницька І. В.

СИТУАТИВНІ ЗАВДАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ.....	201
--	-----

## РОЗДІЛ 3. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Бакай Н.

ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У ТВОРАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО "ВІЙСЬКОВИЙ ЛІТУН" ТА "ТРЕТЯ РЕВОЛЮЦІЯ" .....	210
---	-----

Банацька Н.

ЯК У КРАПЛИНІ ВОДИ... ..	220
--------------------------	-----

Білоус О.

ЧУДО І ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ ІСТОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ У "ПОВІСТІ ВРЕМ'ЯНИХ ЛІТ" .....	248
--	-----

Білоус П.

ТИП РЕНЕСАНСНОГО ЛИЦАРСТВА У ПОЕМІ "ПРО ОСТРОЗЬКУ ВІЙНУ" СИМОНА ПЕКАЛІДА.....	258
--	-----

Бурчєня В.

"ВОГНЕННІ СТОВПИ" РОМАНА ІВАНИЧУКА В КОНТЕКСТІ ПАЛІМПСЕСТНОГО ПИСЬМА.....	263
--	-----

Гнатюк М. І.

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА, ЇЇ ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ.....	271
---	-----

Годунок З. В.

СИМВОЛІЧНА ФУНКЦІЯ КОЛЬОРУ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО.....	282
---	-----

Демедюк Н. В.

ЛЕЙТМОТИВ ПОВІСТІ "САНАТОРІЙНА ЗОНА" МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО.....	291
--	-----

Дмитрук О.

ВИМІР "ПРИРОДНЕ/ШТУЧНЕ" У РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧА "ЕНЕЙ ТА ЖИТТЯ ІНШИХ" .....	302
---	-----

Капленко О. М.

ФЕНОМЕН "СЦЕНАРНОГО" СТИЛЮ ОПОВІДІ АВАНґАРДИСТА ЛЕОНІДА СКРИПНИКА.....	321
---	-----

Кир'янчук Б.

ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ КОНЦЕПЦІЯХ М. БАХТІНА.....	334
---	-----

<i>Козут О.</i> КОНЦЕПТ МАСОВОЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ “МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ” ТА СИМУЛЯКРУ “ЛЮДИНИ-ГВИНТИКА” У СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ.....	347
<i>Корнійчук Т.</i> ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ НОТАТОК ПАВЛА ТИЧИНИ...	357
<i>Крикавська О.</i> ЖАНРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЧНОГО ПИСЬМА.....	367
<i>Матчук А.</i> СЛОВО ЯК ФЕНОМЕН БУТТЯ.....	378
<i>Мельничук О.</i> ВИННИЧЕНКІВСЬКІ ВПЛИВИ В ДРАМАТУРГІЇ Я. МАМОНТОВА.....	385
<i>Миненко Ю.</i> БАРОКОВА СИМВОЛІКА ГЕРАЛЬДИЧНОЇ ПОЕЗІЇ.....	396
<i>Пастух Х.</i> НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ЯК СИСТЕМА У РОМАНІ ЕМІЛІЇ БРОНТЕ “БУРЕВЕРХИ” .....	405
<i>Поліщук Я.</i> РЕ-ВІЗІЇ МИНУЛОГО В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	413
<i>Саковець С.</i> МІФОПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА.....	428
<i>Степанець В.О.</i> МІФИ ТА АРХЕТИПИ: ЇХ МІСЦЕ І РОЛЬ В ІСТОРИЧНИХ ДРАМАХ ІВАНА КОЧЕРГИ.....	436
<i>Тхорук Р.</i> ДРАМА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО “НЕ СУДИЛОСЬ”: АВТОРСЬКА ТЕМА Й ЧИТАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ.....	444
<i>Томчук Л.</i> ЖІНОЧА МЕЛАНХОЛІЯ ЯК ТЕКСТ.....	464
<i>Ходюк О.</i> СЕЦЕСІЯ ЯК СТИЛЬ ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ У ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ ГАЛИНИ КОМАРІВНИ “НАД ЧОРНИМ МОРЕМ” ....	472

**РОЗДІЛ 4. ФОЛЬКЛОРИСТИКА***Хмель В. А.*

ДІАЛОГ ШЛЯХЕТНОСТІ В КОЛЯДКОВОМУ ПОЛІ УКРАЇНЦІВ І ПОЛЯКІВ.....	482
---	-----

**РОЗДІЛ 5. РЕЦЕНЗІЇ***Єрмоленко С. Я.*

“ДО СЛОВЕЧКА, ДО СЛІВ’ЯТКА ПРИТУЛИСЯ, МОЖЕ, ТАК ХОЧ МОВИ РІДНОЇ НАВЧИШСЯ”.....	491
---	-----

*Сюта Г. М.*

“НА КАТОРЗІ ЖОРСТОКИХ ВІРШІВ ТАК ТЯЖКО ДУШИТЬ СЛОВО-ЖОРНО...” .....	498
--	-----



# НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія “Філологічна”

Випуск 10

Головний редактор *Пасічник І. Д.*

Укладач *Вокальчук Г.М.*

Технічний редактор *Свинарчук Р. В.*

Комп’ютерна верстка *Крушинської Н. О.*

Художнє оформлення обкладинки *Свинарчука Р. В.*

Підписано до друку 20.11.2008 р.

Формат 42х30/4. Папір офсетний. Друк різнографія.

Ум. друк. арк. 14,99. Гарнітура “TimesNewRomanC”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”  
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво про державну реєстрацію

РВ №1 від 8 серпня 2000 року.